Die Frauengestalten in Mozarts Opern

ABHANDLUNG

ZUR ERLANGUNG DER DOKTORWÜRDE
DER PHILOSOPHISCHEN FAKULTÄT I
DER
UNIVERSITÄT ZÜRICH

VORGELEGT VON

DOROTHEA LAUENER
VON LAUTERBRUNNEN BE

ANGENOMMEN
AUF ANTRAG VON HERRN PROF. DR. A.-E. CHERBULIEZ

ZÜRICH 1954
BRUNNER & BODMER

Die Frauengestalten in Mozarts Opern

ABHANDLUNG

ZUR ERLANGUNG DER DOKTORWÜRDE
DER PHILOSOPHISCHEN FAKULTÄT I

DER

UNIVERSITÄT ZÜRICH

VORGELEGT VON

DOROTHEA LAUENER
VON LAUTERBRUNNEN BE

ANGENOMMEN
AUF ANTRAG VON HERRN PROF. DR. A.-E. CHERBULIEZ

ZÜRICH 1954
BRUNNER & BODMER

R. UNIV.
BIBLIOTHEEK
LEIDEN

VORWORT

Die vorliegende Arbeit wurde von Herrn Prof. Dr. A.-E. CHERBULIEZ angeregt und unter seiner Leitung abgeschlossen, wofür ihm an dieser Stelle der aufrichtigste Dank ausgesprochen sei.

Besonderen Dank schulde ich zudem Herrn Hofrat Prof. Dr. BERNHARD PAUMGARTNER, Direktor des "Mozarteum", Hochschule für Musik, in Salzburg, der mir in überlegener Sachkenntnis freundlicherweise bei meinen Vorstudien beratend beistand.

Grösstes Entgegenkommen fand ich auf der Bibliothek der Internationalen Stiftung Mozarteum in Salzburg, was ich hier ebenfalls dankbar anerkennen möchte.

Auch Herrn Dr. Hans Curjel in Zürich bin ich für einige wertvolle Hinweise sehr verbunden.

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41507227_0061

INHALTSVERZEICHNIS

Literatur- und Quellenangaben 6

I. Einleitung: 10
Wesen und Erscheinung der Gestalten in Mozarts Opern. Menschlichkeit und Lebendigkeit als Grundursachen ihrer Eindruckskraft. Die Musik als zeugender Faktor.
Vergleich mit den konventionellen Operngattungen. Die geistige Wandlung vom Barock zur Klassik. Mozart als parallele Erscheinung zu Goethe in der Erschaffung des lebendigen Menschen auf der Bühne.
Der Reifeprozess als Mann und Künstler im Spiegel seines Opernschaffens.

II. Die musikalische Darstellung von Mozarts Frauengestalten:
1. Die historischen Arten musikalischer Charakterisierung und ihre Anwendung bei Mozart. 27
2. Die musikalische Charakterisierung einer Gestalt mittels eines Grundmotivs als Wesenskennzeichnung. 37
3. Die 4 Kategorien von Frauengestalten in Mozarts Opern. 42
4. Die Berücksichtigung der natürlichen Entwicklung einer Affektlage in der musikalischen Darstellung des Menschen durch Mozart. 55
5. Die musikalische Technik der biologischen Charakterisierung. 57
6. Das Verhältnis von Singstimme und Orchester als Komponenten der musikalischen Charakterisierung. 68
7. Die Wesenssymbolisierung vermittels eines musikalischen Grundmotivs im Vergleich zur romantischen Leitmotivik. 70
8. Zusammenfassung und Schluss. 73

III. Tabellen 76

LITERATUR- UND QUELLENANGABEN

Abert, Hermann	W.A. Mozart (Breitkopf & Härtel, Leipzig 1921)
-	Die Grundprobleme der Operngeschichte (ibidem 1926)
Becking, Gustav	Der Rhythmus als musikalische Erkenntnisquelle (Benno Filser-Verlag, Augsburg 1928)
Bekker, Paul	Wandlungen der Oper (Orell-Füssli-Verlag, Zürich & Leipzig 1934)
Bie, Oscar	Die Oper (Fischer-Verlag, Berlin 1920)
-	Vom Don Juan zur Zauberflöte (Die neue Rundschau 24. Jg. Berlin)
Bücken, Ernst	Die Musik des Rokoko und der Klassik (Athenaion-Verlag, Potsdam 1927)
Busoni, Ferruccio	Verstreute Aufzeichnungen (Max Hesse-Verlag, Berlin)
Buytendijk, F.J.	Algemene Theorie der Menselijke Houding en Beweging (Spectrum-Verlag, Utrecht 1948)
Cohen, Hermann	Die dramatische Idee in Mozarts Operntexten (Cassirer-Verlag, Berlin 1916)
Conradin, Hans	Ist die Musik heteronom oder autonom (Diss. Zürich 1940, Leemann & Co.)
Dent, Edward	Mozarts Opern übers. v. A.Mayer (Reiss-Verlag, Berlin 1920)
Ehinger, Hans	Klassiker der Musik (Amerbach-Verlag, Basel 1946)
Einstein, Alfred	Mozart, sein Charakter, sein Werk (Bermann-Fischer Verlag, Stockholm 1947)

Georgiades, Thrasybulos — Aus der Musiksprache des Mozart Theaters (Neues Mozartjahrbuch 1950 Bosse-Verlag, Regensburg)

Goldschmidt, Hugo — Die Musikaesthetik des 18. Jahrhunderts und ihre Beziehungen zu seinem Kunstschaffen (Rascher-Verlag, Zürich/Leipzig 1915)

Graf, Erich — Das "Leitmotiv" des Cherubin (Neues Mozartjahrbuch 1942)

Gysi, Fritz — Mozart in seinen Briefen (Neujahrsblätter der allg. Musikgesellschaft in Zürich 1919/20/21; Hug & Co., Zürich und Leipzig)

Haas, Robert — Mozart (Athenaion-Verlag, Potsdam 1933)

- — Die Musik des Barock (Handbuch der Musikwissenschaft, herausgeg. v. E.Bücken Athenaion 1928)

Heuss, Alfred — Das daemonische Element in Mozarts Werken (Zeitschr. f. Musikwissenschaft, 7. Jg. Heft 5, Leipzig 1906)

Hoffmann, E.T.A. — Don Juan (Musikalische Novellen) (W.Frick-Verlag, Wien 1944)

Huch, Ricarda — Blütezeit der Romantik (Haessel-Verlag, Leipzig 1905)

Jungk, Klaus — Tonbildliches und Tonsymbolisches in Mozarts Opern (Diss. Berlin 1938)

Kierkegaard, Sören — Entweder-Oder (ein Lebensfragment) (Ges. Werke, Band 1, Schrempf, Jena 1909)

Köchel, Ludwig — Chronologisch-thematisches Verzeichnis sämtlicher Tonwerke W.A. Mozarts (2. Aufl., bearb. u. ergänzt von A. Einstein, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1937)

Kretzschmar, Hermann — Mozart in der Geschichte der Oper (Petersjahrbuch 1905)

- — Allgemeines und Besonderes zur Affektenlehre (Petersjahrbuch 1911/12)

Lert, Ernst — Mozart auf dem Theater (Schuster & Löffler-Verlag, Berlin 1918)

Lüthy, Werner — Mozart und die Tonartencharakteristik (Diss. Basel 1931)

Mattlinger, K.H. — Mozarts Bekenntnisse und Lehren (Diss. Basel 1918)

Merian, Hans — Mozarts Meisteropern (H. Seemann-Nachfolger, Leipzig 1905)

Nagel, Willibald — Goethe und Mozart (Vortrag) (Mus. Magazin, herausgeg. v. E. Rabich Heft 8, Darmstadt)

- Gluck und Mozart (ib. Heft 11, 1904)

Neumann, Erich — Zur Psychologie des Weiblichen (Rascher-Verlag Zürich 1953)

Nohl, Ludwig — Der Geist der Tonkunst (Sauerländer-Verlag, Frankfurt a. Main, 1861)

- Mozarts Briefe herausgeg. u. eingeleitet (Breitkopf & Härtel, Leipzig 1877)

Paumgartner, Bernhard — Mozart (Atlantis-Verlag, Zürich 1949)

- J.S. Bach (ib. 1950)

- Betrachtungen zu Mozarts dramatischer Musik (Blätter der Bayer. Staatsoper (München) 4, p.181ff)

Pirandello, Luigi — Sechs Personen suchen einen Autor (autor. Uebertrag v. H. Feist, Häger-Verlag, Berlin 1928)

Reich, Willi — Bekenntnis zu Mozart (Stocker-Verlag, Luzern 1944)

Rutz, Othmar — Musik, Wort und Körper als Gefühlsausdruck (Breitkopf & Härtel, Leipzig 1911)

Schaefke, Rudolf — Geschichte der Musikaesthetik in Umrissen (Hesse-Verlag, Berlin 1934)

Schenk, Erich — Zur Tonsymbolik in Mozarts Figaro (Neues Mozartjahrbuch 1941)

Schering, Arnold — Vom musikalischen Kunstwerk her. v. E. Blume (Koehler & Amelang, Leipzig 1949)

- Das Symbol in der Musik Nachwort v. W. Gurlitt (ib. 1941)

Schiedermair, Ludwig — Die Briefe W.A. Mozarts her. u. e. (G.Müller-Verlag, München/Leipzig 1914)

Schmitz, Arnold — Die Bildlichkeit der wortgebundenen Musik J.S. Bachs (B.Schott's Söhne, Mainz 1950)

Serauky, Walter — Die musikalische Nachahmungsaesthetik im Zeitraum v. 1700-1850 (ausg. Kapitel) (Helios-Verlag, Münster/W. 1929)

Staiger, Emil — Musik und Dichtung (Atlantis-Verlag 1947)

- — Meisterwerke der deutschen Sprache (ib. 1943)

Stefan, Paul — Don Giovanni (Reichner-Verlag, Wien 1938)

- — Die Zauberflöte (ib. 1937)

Strasser, Stefan — Susanna und die Gräfin in Mozarts Figaro (Zeitschr. f.M.W., 10. Jahrg.)

Toch, Ernst — Melodielehre (Hesse-Verlag, Berlin 1923)

Ulibischeff, Alexander — Mozarts Leben nebst einer Uebersicht der allg. Geschichte der Musik u.e. Analyse der Hauptwerke Mozarts bearb. v. A. Schraishuon (Bechers-Verlag, Stuttgart 1847)

Voser-Hoesli, Irma — W.A. Mozarts Briefe stilkrit. Untersuchung (Keller & Co., Luzern 1948)

Werner, Theodor — Zur Kenntnis der Mozartschen Opernarie (Neues Mozartjahrbuch 1942)

Wyczewa, Th. de St.Foix, G. — W.A. Mozart, sa vie musicale et son oeuvre de l'enfance à la pleine maturité (1756-1777) (Desclée De Brouwer & Cie., Paris (V11e) 1936, 5 Bde.)

I. EINLEITUNG

Es geht von Mozarts Operngestalten eine geheimnisvolle Macht aus, die sie uns nie vergessen lässt. Immer wieder treten sie in unser Bewusstsein, immer wieder müssen wir uns mit ihnen beschäftigen. Sie gehören zu den Werken, die ein der Kunst zugeneigter Mensch auf einmal als Bestandteil seines eigenen Lebens erkennt; dazugehörig wie die Umwelt, die ihn umgibt, wie die Gefühle, die ihn mit andern Menschen verbinden. Es finden sich auch in der Literatur und in der bildenden Kunst solche Gestalten, die, stets gegenwärtig in unserem Fühlen und Denken, Anlass geben zu Vergleichen und zur Erbauung und so zum unmittelbaren Begriff unseres kulturellen Seins werden. "Es liegt in ihnen" - damit äussert sich Goethe einmal über Mozarts Werke - "eine zeugende Kraft, die von Geschlecht zu Geschlecht fortwirket und so bald nicht erschöpft und verzehrt sein dürfte". *

Wie Raffaels sixtinische Madonna, Shakespeares Hamlet oder Goethes Faust, um nur einige Beispiele zu nennen, besitzen Mozarts Operngestalten als Hauptmerkmal unsterbliches Leben, das sie gewissermassen zu Geschöpfen zwischen Himmel und Erde werden lässt. Der italienische Dramatiker Pirandello versucht das Geheimnisvolle und zugleich Allgemeingültige solcher Gestalten und ihres Wesens in der folgenden Weise zu begründen: Aus einer unbestimmbaren Notwendigkeit heraus traten sie als Keime in die Phantasie eines sterblichen Künstlers, um dann in einer Lebensschicht, die höher ist, als der ständig wechselnde Alltag, lebendige Kreatur zu werden. ** Sie leben indessen nicht nur in höherem Sinne, indem sie in unserer Gedankenwelt sind, sondern sie prägen sich uns als reale Wesen aus Fleisch und Blut ein. Gerade und nur, weil sie als lebendige Menschen erscheinen, haben sie uns so viel zu sagen. Als wahres Kunstwerk wird ja allein eine wirklich lebenserfüllte Schöpfung empfunden.

Mozarts Operngestalten sind in ihrem Charakter zum Teil bereits trefflich durch das Textbuch gekennzeichnet. Es sind aber nicht die Worte, die sie zu beseelten Menschen machen, sondern sie werden es durch Mozarts ureigene Sprache, die Musik. Erst durch sie erwächst in ihnen die grosse Bedeutung in unserem geistigen und kulturellen Bewusstsein. "Weil der höchste lebendige Menschentypus

* Goethe, Gespräche mit Eckermann
zit. n. E.Staiger "Musik und Dichtung" Kap. 'Goethe und Mozart' S. 45.

** vergl. Luigi Pirandello: Vorrede zu "6 Personen suchen einen Autor" s. Lit.-verz.

mit dem genialen Musiker vereint ist, stehen Mozarts Gestalten nach fast zwei Jahrhunderten unverbrauchbar, lebendig und unzerstörbar da." *

In der vorliegenden Arbeit soll nun zu ergründen versucht werden, was die Musik als vitaler Faktor der weiblichen Erscheinungen in Mozarts Opernwelt für eine wichtige, schöpferische Rolle spielt.

Es stehen Mozart verschiedene Mittel und Wege offen zur Darstellung seiner Gestalten. Ob sie aber der geschichtlichen Ueberlieferung entnommen sind, oder ob sie seiner eigenen Art der Gestaltung entspringen, immer erfüllt sie der spezifisch mozartische Geist und seine so durchaus geniale Begabung, der Persönlichkeit durch die Musik plastische Erscheinung zu geben. "Ich kann nicht poetisch schreiben: ich bin kein Dichter. Ich kann die Redensarten nicht so künstlich einteilen, dass sie Licht und Schatten geben: ich bin kein Maler. Ich kann sogar durch Deuten und durch Pantomime meine Gesinnungen und Gedanken nicht ausdrücken: ich bin kein Tänzer. Ich kann es aber durch Töne: ich bin ein Musiker." **

Mit diesen Worten, die der zweiundzwanzigjährige Mozart in einem Brief aus Mannheim an den Vater richtet, weist er selber auf die Musik als das ihm angemessene Ausdrucksmittel hin. Obwohl zweifellos sie sein eigentliches künstlerisches Medium ist, lassen gerade auch seine Briefe auf sein Wesen als Künstler schliessen: sie weisen dieselbe dramatische Ausdruckskraft, dieselbe vielfältige Aktivität auf, die seine Musik auszeichnen. Wie hier alles was in seiner Zeit lebte und zum Theater gehörte, in einer allgemeingültigen, einmaligen Formung dargestellt wurde, ist es bis zu einem gewissen Grade ebenso vollendet in diesen zahlreichen Berichten an Vater, Schwester und Freunde der Fall. ***

Mozart erfasst seine Mitmenschen sozusagen als auf der Bühne des Lebens agierend. Die Fähigkeit der Umgestaltung einer Begegnung mit einer Person in eine scharfumrissene und lebenswahre Gestalt, kennzeichnet ihn als echten Dramatiker; er "sah die Menschen wie sie als Erscheinung wirken". **** Er zeigt den Menschen nicht in einzelnen statischen Erscheinungsformen, gewissermassen im Porträt, sondern er gestaltet ihn aktiv, indem er dessen Beziehung zur Umwelt, ja sogar diejenige der Umwelt zu ihm in die Darstellung einbezieht. So stellt er zum Beispiel den Dichter Wieland, dessen Bekanntschaft er in Mannheim machte, in einem Brief an den Vater in der folgenden Weise vor: "Nun bin ich mit Herrn Wieland auch bekannt. Er kennt mich aber noch nicht so wie ich ihn, denn er hat

* B.Paumgartner: Aus einem umveröffentlichten Vortrag: "Mozart, der Dramatiker".

** Brief aus Mannheim an den Vater L. Mozart vom 8. November 1777.

*** Vgl. auch Gysi und Hoesli über Mozarts Briefe (s. allgem. Lit.verzeichnis).

**** B.Paumgartner: "Mozart" (Atlantis Verlag, Zürich, 1942, S. 28).

noch nichts von mir gehört. Ich hatte ihn mir nicht so vorgestellt, wie ich ihn gefunden. Er kömmt mir im Reden ein wenig gezwungen vor, eine ziemlich kindische Stimme, ein beständiges Gläselgucken, eine gewisse gelehrte Grobheit und doch zuweilen eine dumme Herablassung. Mich wundert aber nicht, dass er (wenn auch zu Weimar oder sonst nicht) sich hier so zu betragen geruhet; denn die Leute sehen ihn an, als wenn er vom Himmel herabgefahren wäre. Man geniert sich ordentlich wegen ihm, man redt nichts, man ist still, man gibt auf jedes Wort acht, was er spricht. Nur schade, dass die Leute oft so lange in der Erwartung sein müssen, denn er hat einen Defekt in der Zunge, vermög er ganz sachte redet und nicht sechs Worte sagen kann, ohne einzuhalten. Sonst ist er, wie wir ihn alle kennen, ein vortrefflicher Kopf. Das Gesicht ist von Herzen hässlich, mit Blattern angefüllt, und eine ziemlich lange Nase. Die Statur wird beiläufig sein etwas grösser als der Papa...". * Mit wenigen charakteristischen Strichen entwirft hier Mozart das Bild eines Mannes, wie es anschaulicher und deutlicher kaum vorstellbar ist. Plastisch, humorvoll, bisweilen ironisierend hebt er die Haupteigenschaften und Schwächen einer Person hervor. Doch wie es auch in seiner Musik der Fall ist, wird die Ironie nie zur blossen Satire; immer ist er bereit, auch die starken und hervorragenden Seiten eines Menschen anzuerkennen. So steht neben dem bissigen Satz: "Nur schade, dass die Leute oft so lange in der Erwartung sein müssen, denn er hat einen Defekt in der Zunge, vermög er ganz sachte redet und nicht sechs Worte sagen kann, ohne einzuhalten..." der versöhnliche "Sonst ist er, wie wir ihn alle kennen, ein vortrefflicher Kopf".

In den Worten: "eine gewisse gelehrte Grobheit und doch zuweilen eine dumme Herablassung" ist seine Einstellung zur Umwelt angedeutet, in: "die Leute sehen ihn hier an, als wenn er vom Himmel herabgefahren wäre - man redt nichts, man ist still, man gibt auf jedes Wort acht, was er spricht", diejenige der Umwelt zu ihm.

In der aktiven dramatischen Darstellungsform der Gestalten also erkennen wir vor allem die Ursache von deren lebendiger Wirkung, beruht doch das Wesen des Menschen "in der Bewegung und nicht im ruhenden Sein". ** Sie schliesst zugleich einen wichtigen Punkt hinsichtlich der lebendigen menschlichen Gestaltung auf der Bühne ein: die individuelle Zeichnung der Gestalten. Mit der bewussten oder unbewussten Erkenntnis, dass die Wesensäusserung des lebendigen Menschen auf der individuellen Aktivität beruht, gelangt Mozart zur lebenswahren Darstellung seiner Operngestalten. Das persönliche und lebendige, das heisst also das menschlich-dramatische Element, findet sich in der Geschichte der Oper

* 27. Dezember 1777

** Hermann Abert: "Die Grundprobleme der Operngeschichte" (Breitkopf & Härtel, Leipzig 1926) S. 33

bei Mozart zum ersten Male als Hauptgrundlage für die Persönlichkeitsgestaltung durch das Mittel der Musik.

Weder die ernste Operngattung mit den heldenhaften oder intriganten Frauengestalten aus der antiken Mythologie und Geschichte, noch die heitere mit der gerne satirischen Darstellung von weiblichen Volkstypen, hatten Gestalten von der Art der Gräfin oder der Pamina, die von echtem warmem Leben durchpulst sind, hervorgebracht.

Es lässt sich wohl feststellen, dass Mozart seine Libretti entsprechend auswählte, dass besonders Da Pontes Operntexte, der "Figaro" und "Don Giovanni" vor allem dem realen Leben viel näher stehen, als die bisher gebräuchlichen Vorwürfe aus der antiken Welt. Bekanntlich hatte Mozart zudem selber Anteil an der textlichen Gestaltung. Neben aesthetisch und sachlich begründeten Aenderungen nahm er auch solche vor, die ihm vom dramatischen Standpunkt aus erforderlich schienen. * Vor allem bedeutsam aber ist die Tatsache, dass er der Musik einen bedeutenden Anteil an der dramatischen Gestaltung geben will: "Die Oper hat mit einem Monolog angefangen und da bat ich Herrn Stephanie eine kleine Ariette daraus zu machen und dass anstatt nach dem Liedchen die zwei zusammen schwatzen, ein Duett daraus würde.... Die Arie habe ich dem Herrn Stephanie ganz gegeben - und die Hauptsache der Musik war schon ganz fertig ehe Stephanie ein Wort davon wusste." **

Es ist also offensichtlich Mozart, der Musiker, der dem dramatischen Element in der Oper Vorschub leistet. Nicht nur der Text wird dramatisch gestaltet, sondern auch die Musik nimmt Anteil am aktiven Geschehen, was bis dahin nicht der Fall war. Mit seiner Ansicht, "dass die Poesie allzeit der Musik gehorsame Tochter sein muss", *** setzt er das seit Monteverdis Vorgehen als grundlegend anerkannte Verhältnis von Wort und Ton gerade ins Umgekehrte; denn im musikalischen Drama, dem "Dramma per musica" der Italiener, wie es um 1600 in der Nachwirkung des Humanismus geboren wurde, bedingte das Wort die musikalische Gestaltung. Das dramatische Geschehen, zum Beispiel bei Monteverdi, beruht auf dem rhetorischen Moment: im Rezitativ wurde die Handlung weitergeführt. **** Daneben gab es dann später als lyrische Gesinnungs- und Haltepunkte die Arien, in denen aber die Musik auch nicht zum Ausdruck einer spezifischen

* Brief aus Wien an den Vater vom 26. September 1781

** Brief aus Wien an den Vater vom 4. Mai 1783

*** Brief aus Wien an den Vater vom 13. Oktober 1781

**** C. Monteverdi: Seconda prattica (scherzi musicali 1607): L'orazione sia padrona dell'armonia e non serva." (Zit.b.R.Haas: "Die Musik des Barock" Handbuch der Musikwissenschaft, herausg. von E.Bücken, 1928, Akad. Verlagsges. Potsdam "Athenaion", S. 17)

inneren Bewegung der betreffenden Personen wurde, sondern die Seelenlage typisiert, verallgemeinert darstellte. Eine persönliche, innere Bewegung war schon in textlicher Hinsicht nicht vorhanden. * Die Gefühle wurden bildnishaft eingekleidet und stellten somit die Aussage über einen Affektzustand, nicht aber ein persönliches Bekenntnis desselben dar. Die Aufgabe der Musik bestand dabei in der Schilderung dieser Affekte. Im 18. Jahrhundert wurde die Ansicht, welche der Musik die Fähigkeit und die Aufgabe zuerkennt, reale Affekte, wie Schmerz, Freude, Trauer, Liebe etc. wiederzugeben, bekanntlich als Affektenlehre in besonderer und ausgesprochener Weise theoretisch fundiert. Zur Wiedergabe dieser verschiedenen menschlichen Empfindungen wurden bestimmte musikalische Symbole geschaffen, an die sich die Komponisten in geregelter Weise immer wieder hielten. **

Diese Art der Darstellung finden wir im konventionellen Typus der Opera Seria, wie sie in der Aera der Venetianer Francesco Cavalli und Marc Antonio Cesti *** im 17. Jahrhundert entstand. Ihr Reiz bestand nicht in einer durch Lebensnähe und Schicksalhaftigkeit packenden Wirkung, sondern in einer optisch-bildhaften. Zeugnisse aus jener Zeit über die prunkhaften Szenerieen und die effektvollen Maschinerien beweisen, wie stark die barocke Oper auf die bildliche Wirkung eingestellt war. Das lyrisch-statische Moment rückte mit der Arie in den Vordergrund, während das dramatisch-dynamische Element, das im Recitativ (Secco, oder noch mehr im Accompagnato) daheim war, mehr und mehr vernachlässigt wurde. Dadurch ergab sich die Gefahr einer inneren und äusseren Erstarrung, indem sich keine logische Handlung mehr entwickeln konnte, und durch die sowohl textlich als auch musikalisch unpersönliche Darstellung der Gefühle kein Eigenleben der Personen mehr bestand. Die äussere Bühnenbewegung, der Handlungsablauf, musste durch Intrigen, Verwechslungen, Verkleidungen etc. herbeigeführt werden; die szenische Hell-Dunkel-Darstellung ergab die notwendigen Spannungsgegensätze. Dieses Prinzip des "Chiar'oscuro", wie es der Italiener bezeichnet, wurde auch ins Geistige übertragen, indem die Charaktere in derselben Weise gekennzeichnet wurden: Wie es eine helle und eine dunkle Bühnenseite gab, stand dem leuchtenden, tugendhaften Helden der düstere Intrigant in Gesinnung und Kleidung gegenüber, und von der hellen Lieblichkeit der Heldin

* Vgl. Haas a.a.O., S. 200 ff.

** Zu den bekanntesten und meistzitierten Affektentheoretikern gehören: J.Mattheson(1681-1764), J.D.Heinichen(1683-1729), J.J.Quantz(1697-1773), F.W. Marpurg(1718-1795), Ch.G.Krause(1719-1770), Leop.Mozart(1719-1787) (Verwendung des Affektbegriffs in der "Gründlichen Violinschule"), J.J.Heinse(1746-1803).

*** F.Cavalli 1602-1676
M.A.Cesti 1620-1669

hob sich die schwarze Gesinnung der falschen Vertrauten und Nebenbuhlerin ab. Diese Darstellungsart wurde den Gesetzen der lebendigen Wesensäusserung also in keiner Weise gerecht, womit denn auch die Oper als Kunstwerk die innere Daseinsberechtigung allmählich verlieren sollte, bis sie ihr vor allem in der Person Glucks und endlich Mozarts neu zugeführt wurde. Die alte leblose Oper war nicht mehr fähig, fremde, mit dem geistigen Ziel - die Wiedererweckung des griechischen Dramas - in Widerspruch stehende Elemente von sich abzuwehren.

Vor allem ist hier das Virtuosentum der Sänger zu nennen, das in der Folge einen so hervorragenden Platz einnahm, dass alles andere zur Nebensache wurde. Bei den Neapolitanern Johann Adolf Hasse, Nicolo Jomelli, Tommaso Traetta *, an welche die Führung in der Reform der Opernkomposition nun ging, scheint das Virtuosentum noch einmal zu Gunsten eines reichern Gefühlsausdruckes zurücktreten zu müssen. Die Oper soll höheren Aufgaben als der blossen Zurschaustellung technischen Könnens durch die Sänger, nämlich der Darstellung des Menschenlebens zur Erbauung des Zuhörers wieder zugeführt werden. Der Weg hiezu wurde, neben der Notwendigkeit einer Textvorlage von hohem ethischen Gehalt, wie sie diejenigen eines Zeno und Metastasio ** darstellten, in der dramatischen Wiederbelebung der Gattung erkannt. Diese Bestrebungen waren von Erfolg gekrönt, doch die Neuneapolitaner mit Johann Chr. Bach, Pasquale Anfossi, Antonio Sacchini *** u.a., verfielen wiederum der älteren Richtung. In der neuerstrebten Linie schritt einzig die heitere Operngattung fort, die stets bei der dramatischen Form geblieben und daher auch von lebendigerer Wirkung war.

Der Ursprung der Opera Buffa lag in den heiteren Zwischenspielen, die als Zwischenaktsmusik in die Pausen der drei- bis fünfaktigen ernsten italienischen Opern zu deren Auflockerung eingelegt worden waren, den sogenannten Intermezzi. Diese wiederum leiteten ihre Herkunft von der Commedia dell'Arte ab. Dieselben typischen Gestalten aus dem Volke, wie sie aus einem ursprünglichen Bedürfnis des Menschen, sich selber und seine Mitmenschen samt deren Schwächen auf der Bühne dargestellt zu sehen, in ältesten Zeiten entstanden waren, tauchten auch in der Opera Buffa immer wieder auf.

Da gab es den reichen alten Geizkragen, meist ein kauziger Junggeselle, der

* J.A.Hasse 1699-1783
N. Jomelli 1714-1774
T. Traetta 1727-1779

** Apostolo Zeno 1668-1750
Pietro Metastasio (Trapassi) 1698-1782

*** P. Anfossi 1727-1797
A. Sacchini 1730-1786
Joh.Chr. Bach 1735-1782

entweder gegen seinen Willen unter den Pantoffel einer strengen Schönen kam, oder aber seine Bewerbungen um ein frisches junges Mädchen mit Schimpf und Spott bezahlt sah. Mehr Glück hatte in dieser Beziehung meist sein oft etwas derber, aber sympathisch gezeichneter Diener, der als Spassmacher unter vielen Namen: Harlekin, Zanni, auf deutsch Hanswurst, Kasperl etc. sich auch die Gunst des Publikums erwarb. Die weibliche Gegengestalt war in der koketten, schlauen Zofe verkörpert, die ja noch bei Mozart mit Harlekin alias Figaro zusammen als Susanne zu finden ist.

Waren diese Gestalten, deren es noch eine ganze Reihe gibt, ursprünglich in ihrer Art übersteigerte, allgemeine Typen, ohne persönliches Leben, so brachte bereits die Wandlung der Gattung von der satirischen Stegreifkomödie zum geformten Schauspiel durch Carlo Goldoni * eine Aenderung. Er führte das sentimentale, noble Liebespaar (auch als Gegensatz zum unsentimentalen Diener-Liebespaar) ein und erzielte so eine menschlichere Note in der Darstellung.

Eines der Hauptelemente der Commedia dell'Arte, die freie Improvisation, sowie die Lebensnähe der Stoffe, hatte diese Gattung vor der Erstarrung der Formen bewahrt. Auch in ihrer Nachfolgerin, der Opera Buffa, liess der Text die Personen sich frei bewegen und natürlich, sogar im regionalen Dialekt, aussprechen, und die Musik war nicht durch Vorschriften gebunden, wie in der Opera Seria **. Anstelle der Reihung von Arien und Monologen in der Art der lyrischen, unpersönlichen Ergüsse, treten wirklichkeitsgetreue Ensembleszenen, statt der Koloraturarien finden sich liedhafte, ungekünstelte Gesänge. Dem Orchester kommt eine ganz neue Rolle zu: vom Begleitkörper rückt es zum selbständigen Instrumentalensemble auf, das die Handlung untermalt und kommentiert. So gehorchen also Text und Musik den dramatischen Forderungen, im Hinblick auf Lebensnähe und Lebenswirklichkeit, was zur Folge hat, dass die Personen auf der Bühne natürlich und lebenswahr erscheinen. Bereits in der frühen Opera Buffa, "La Serva Padrona" von Giovanni Battista Pergolesi (1733), finden wir die Musik am dramatischen Geschehen im obigen Sinne beteiligt: Sie begleitet nicht mehr nur, wie in der alten Rezitativoper, noch besteht ihre Aufgabe in der Schilderung der Affekte, sondern die Musik durchsetzt als dramatisches Element Orchester und Singstimme und lässt damit den Menschen lebendig auf der Bühne erscheinen.

Hier knüpft prinzipiell gesehen Mozart an und bringt die Menschendarstellung

* Carlo Goldoni 1707 Venedig - 1793 Paris. Schöpfer der italienischen Charakter- und Sittenkomödie nach dem französischen Vorbild Molières. (Umwandlung der Stegreifkomödie - commedia dell'arte - in das bürgerliche Rührstück)

** Vergl. z.B. Pergolesi opera buffa "lo frate'nnamurato" im neapolitanischen Dialekt. (1732 im teatro dei fiorentini aufgeführt)

von diesen Entwicklungsmöglichkeiten aus musikalisch zur Vollendung. Wir erkennen also in der dramatisch belebten Buffa das direkte Vorbild von Mozarts Oper. Ihren Gestalten fehlt jedoch immer noch das Wichtigste, was die Mozartschen auszeichnet: die individuelle Persönlichkeit, durch die erst das wirklich lebendige und menschliche Wesen zustande kommt. Die besondere musikalische Behandlung, auf der die vollkommene Wirkung der Mozartschen Gestalten als lebendige und in sich geschlossene Wesen, die Einheit und die Rundung des Charakters beruht, wird in den folgenden Kapiteln der Gegenstand ausführlicher Untersuchungen sein. Vorerst seien die musikhistorischen Umstände, besonders hinsichtlich der Opernkomposition zur Zeit von Mozarts Schaffensperiode einer kurzen Betrachtung unterzogen, wobei stets Parallelen zur Personendarstellung in dessen reifem Werk ("Entführung" bis "Clemenza di Tito") gezogen werden sollen.

Kurz bevor Mozart seine Meisterbühnenwerke schuf (also vor 1781), war die Opera Seria in eine neue, zeitgemässe Reform getreten. Christoph Willibald Gluck und sein Textdichter Raniero da Calzabigi * hatten es unternommen, eine Wiederbelebung der Gattung zu versuchen und die Oper ihrer eigentlichen Aufgabe, der Darstellung des menschlichen Lebens in einer einfachen wahren und allgemeingültigen Form wieder zuzuführen. Den Weg hiezu erkannten auch sie in der dramatischen Gestaltung der Personen. Gluck ging dabei ebenfalls von der dramatisch-rhetorischen Seite aus, wie es die Vorrede zur "Alkeste" bestätigt, wo er bekennt, dass er beim Schaffen seiner Opern zu vergessen versucht habe, dass er Musiker sei. So stellt er den Menschen nur im Rezitativ aktiv dar, in seinem Arientypus **, der eigentlichen musikalischen Domäne jedoch insofern inaktiv, als er sie in blossen allgemeinen Affektzuständen schildert, wodurch den Gestalten der im Mozartschen Sinne lebendige, persönliche Ausdruck fehlt. Mozart behält nämlich auch in den Arien durch musikalische Mittel die aktive, dramatische Darstellung des Menschen bei und lässt ihn so in der Ganzheit seines lebendigen Wesens erscheinen. Gerade in den Arien tritt seine Erkenntnis des menschlich-dramatischen Elements als Grundlage der Persönlichkeitsauszeichnung besonders deutlich zutage; es lässt sich hier von einer biologischen Charakterisierung sprechen***.

Aber auch im textlichen Vorwurf besteht ein Unterschied: Gluck arbeitet zwar auf den alten Vorlagen aus der wirklichkeitsfremden Welt der antiken Mythologie weiter, versucht sie jedoch auf ihren rein menschlichen Kern zurückzuführen; Mo-

* 1714-1795

** der nicht mehr ganz dem neapolitanischen entspricht

*** Vgl. die folgenden Kapitel

zarts Stoffe indessen entstammen einer realen oder menschlich allgemeingültigen Welt und beziehen sich viel unmittelbarer auf die einzelnen Gestalten der Opern als einmalige Individuen. So gut diese Erkenntnis aus einem untrüglichen Instinkt für die Bühnenwirksamkeit geboren worden sein konnte, lässt sie sich aber auch als rationalistisch-aufklärerisches Erbe betrachten, wie überhaupt die beiden Darstellungsarten nicht nur der Ausdruck zweier Komponisten, sondern ebensosehr derjenige zweier verschiedener Zeitalter sind. Der Künstler ist ja nicht nur seinem Genie, sondern auch seiner Zeit und seiner Umwelt verbunden.

Glucks Gestalten zeigen den Komponisten zwar in gewissem Sinne als Ueberwinder (in der geistigen Haltung) und zugleich (in musikalischer Hinsicht) als Erfüller der barocken Darstellungsideale im Hinblick auf den hohen ethischen Wert seiner Werke; seine Tonsprache begründet den klassischen Ausdruck. Zum eigentlichen Schöpfer des neuen Ideals, des lebendigen, klassischen Menschentums dagegen wird Mozart, und dies sowohl in textlicher als in musikalischer Hinsicht.

In der Mitte des 18. Jahrhunderts ist das Zeitalter des Barock am Ausklingen; das Rokoko bildet zeitlich seinen letzten Abschnitt, sachlich jedoch eine entscheidende Neuorientierung. Die grossen reichen Formen in der Kunst sind ins Kleine, Zierliche abgewandelt. "Das Substantielle weicht dem Spiritistisch-Sensualistischen, das Heroische dem Chevaleresken, das Eindrückliche dem Kapriziösen, die wuchtige Gesamtkonstruktion dem Gelösten, Intimen." ** Mit den geistigen und sozialen Umwälzungen künden sich auch Aenderungen der künstlerischen Ausdrucksformen an. Der Blick des Menschen kehrt gewissermassen aus dem Unendlichen in die reale Welt zurück und bleibt am Nächstliegenden, der eigenen Umwelt, haften. Im Barock, wo der Mensch zwar bereits als "eine auf sich selbst ruhende Persönlichkeit, ein einmaliges göttliches Geschöpf" erkannt worden war, wurden alle Dinge in geistiger Hinsicht noch "sub specie aeterni" betrachtet, wie es uns in der Musik die Werke Bachs und Haendels zeigen.*** Gott als Mittelpunkt alles Seins stand im Vordergrund; das Kunstwerk war der Ausdruck seiner Allgewalt. Es bot also das Abbild eines allgemeinen Gedankengutes, das wohl von des Schöpfers Eigenart beeinflusst war, das jedoch nicht als dessen persönliches Be-

* Vgl. auch Emil Staiger: über "Glucks Bühnenkunst" in "Musik und Dichtung", Atlantis-Musikbücherei 1947.

** B. Paumgartner: "J.S. Bach" (Atlantis-Verlag, Zürich, 1950) S. 99.

*** Vgl. L. Nohl "Geist der Tonkunst" (Sauerländ. Verlag, Frankfurt a. Main, 1861, S. 14 und 25) und G. Becking "Der musikalische Rhythmus als Erkenntnisquelle" Kap. "Deutscher Barock" S. 140 (Dr. Benno Filser-Verlag, Augsburg 1928).

kenntnis gelten konnte. "Der Schöpfer eines Kunstwerkes drückte demselben wohl den Stempel seiner Persönlichkeit auf, aber er färbte es nur." * Der Schritt von der Färbung zur völligen Durchsetzung des Kunstwerkes durch das Ich des Schöpfers erfolgte erst mit der Loslösung von dieser Geisteshaltung in der Klassik. Der Mensch selber als Individuum, sein persönliches Schicksal gelangte in den Vordergrund, und das Werk erhielt einen subjektiven Ausdruckswert, ** wenn auch noch nicht einen so "egozentrischen" wie in der Romantik. In der Literaturgeschichte ist die hier kurz angedeutete Entwicklung vom Barock zur Klassik unlösbar mit dem Namen Goethe verbunden; in der Musik erkennen wir Mozart auf demselben Weg. Goethe selber hat Klassik als die Einigung von Natur und Kunst bezeichnet, und diese Einheit stellt sich ja auch bei Mozart ein. In seinem Werk steht der Mensch und dessen persönliches Schicksal ebenso im Vordergrund wie bei Goethe. Auch ihm dient die Musik als Ausdruck eines zeitlosen, ewiggültigen und daher klassischen Menschentums, das sich in der Spiegelung einer bestimmt umrissenen und individuell gezeichneten Gestalt verwirklicht, denn die Einheit des menschlichen Wesens wird umso deutlicher sichtbar, je aufmerksamer sich der Blick in die einzelnen Erscheinungen des Menschen vertieft. *** In der Gräfin, Pamina, Anna ist das gleiche klassische Ideal der Menschlichkeit verkörpert, wie in Goethes Iphigenie. Auch in ihrem einmaligen, scheinbar zufälligen Einzelschicksal prägen sich die ewigen Gesetze des menschlichen Lebens aus.

Wie Goethes klassische Gestalten sich aus einer gärenden Epoche rein herauskristallisierten, erstanden auch Mozarts Frauengestalten erst nach einer Zeit der Entwicklung und Reife, des Suchens und Strebens in ihrer ganzen Schönheit und Wahrheit. Auch Mozart durchlebt eine Periode des Sturms und Drangs ****, bevor er als überlegener Meister seine klassischen Werke schaffen konnte.

Es zeugt für eine gesunde und natürliche Entwicklung, dass die Werke seiner Jugend sich von denjenigen, die er als reifer Künstler und Mann schuf, so deutlich abheben. ***** Wenn auch das Genie bereits in dem Knaben wach war und ihn Werke schaffen liess, die ein anderer nicht in seiner höchsten Reife vollbringen konnte, so fehlt ihnen doch, was jedem Werk eines normalen Kindes abgehen

* G. Becking a.a.O., S. 167

** Vollständig persönlicher Ausdruck des Schöpfers wurde das Werk bekanntlich erst in der Romantik.

*** vergl. E. Staiger: Vorrede zu "Meisterwerke der deutschen Sprache" (Atlantis Verlag 1943)

**** von Wyczewa - de St. Foix mit dem "Lucio Silla" angesetzt ("La vie de Mozart depuis sa jeunesse jusqu'à la pleine maturité") Bd. I S. 488

***** Vgl. auch H. Abert: "W.A. Mozart", Kapitel über die Jugendopern (Bd. I, S. 260 ff.)

muss: die geistige Tiefe und Ueberlegenheit.

Auch das Kind Mozart schuf seine Werke intuitiv und nachahmend. Wie ungemein gross allerdings seine Fähigkeit, das Vorbild zu erfassen und nachzubilden war, geht zum Beispiel aus der Anekdote, die uns von Barrington, einem englischen Gelehrten überliefert ist, hervor *. Dieser erzählt, wie er eines Tages den damals achtjährigen Knaben examiniert habe. Unter anderem hiess er ihn, eine richtige italienische Opernarie zu improvisieren. Der Knabe tönte einige Linien Rezitativ mit "tra la la" an, um dann zu einer zweiteiligen Arie über das einzige Wort "Affetto" überzugehen. Barrington liess ihn auch eine zornerfüllte Arie über das Wort "Perfido" machen. Nach einem kurzen, sinnentsprechenden Rezitativ, begann der Kleine mit einer Zornarie, wobei er auf die Tasten klopfte und wie besessen auf seinem Stuhl herumhopste, da er in der Erregung nicht still sitzen konnte. Der Knabe hatte sich also schon im Alter von acht Jahren eine Reihe von Ausdruckselementen angeeignet, ein "vocabulaire expressif" **, das ihn übrigens durch sein ganzes Leben begleitete. In ungeahnter Weise machte sich der vierzehnjährige Mozart die Technik der italienischen Opernkomposition zu Eigen und schuf Werke, deren technische Vollkommenheit staunen lässt. Wenn diese Werke trotzdem heute, obschon nicht ganz vergessen, so doch stark in den Hintergrund getreten sind, so finden wir den Hauptgrund hiefür in der Tatsache, dass der Knabe die Gefühlswelt der Erwachsenen unmöglich erfassen, und daher auch nicht lebenswahr gestalten konnte. Der Reifeprozess vom Kind zum Mann, sowohl in psychischer als auch in physischer Hinsicht, lässt sich in Mozarts Werk deutlich erkennen. Hand in Hand mit seinem persönlichen Erwachen werden seine Gestalten beseelter und lebenserfüllter. Zugleich wählt er auch mit immer sicherer Hand seine dramatischen Vorwürfe.

Seine innere Reife als Mensch und Mann tritt als Hauptfaktor neben das Bewusstwerden der dramatischen Forderung und das stets zunehmende technische Können. Gerade im Werk des Dramatikers, in welchem die Beziehungen und Spannungen zwischen der mehr verstandesmässigen Haltung des Mannes und der mehr gefühlsmässigen der Frau besonders deutlich zum Ausdruck kommen, ja, die wie keine andere Kunstgattung auf die Begegnung dieser zwei Welten aufgebaut ist, muss der persönliche Stand des Schöpfers vor allem starken Niederschlag finden. In Mozarts frühesten Opern, der "Finta Semplice" und "Bastien und Bastienne", beide aus dem Jahre 1768, dem "Mitridate, Ré di Ponto" von 1770, bis zu "Ascanio di Alba" *** (1771), lässt sich deutlich das rein intuitive, nachahmende Schaffen des zwölf- bis fünfzehnjährigen wahrnehmen. Die beiden letzt-

* von Wyczewa - de St. Foix, a.a.O., Bd. I, S. 119.

** Ausdruck von Wyczewa - de St. Foix, Bd. I, S. 119.

*** "Serenata teatrale" benannt

genannten Werke tragen den Stempel der Opera Seria-Produktion. Das Schwergewicht liegt auf der Virtuosenarie; das Orchester bleibt passiv im Hintergrund, da die Gestalten als Affektenträger dargestellt sind.

Die zwei ersten Opern gehören zur heiteren Gattung, und zwar ist die "Finta Semplice" im italienischen Buffostil gehalten, während "Bastien und Bastienne" vom französischen Singspiel, das in der Art der Darstellung auch von der heitern italienischen Oper beeinflusst ist, abstammt. * Hier findet sich zwar bereits lebendiges, dramatisches Geschehen - das Orchester ist in weitem Ausmasse daran beteiligt - aber es fehlt den Gestalten der menschlich beseelte Ausdruck.

Aus der Zeit des "Mitridate" und des "Ascanio" datieren die ersten Briefe an die Schwester, in denen sich "dunkle Andeutungen schwärmerischer Liebe" ** finden. Das eine und andere Mal ist es eine scheue Mahnung, "nicht zu vergessen, was Du mir versprochen hast," das dritte Mal ein Dank: "Du weisst für was", und immer mag es sich dabei um das Ausrichten von Grüssen o.ä. an eine Salzburger Gespielin gehandelt haben. *** Noch gestaltet aber Mozart die Beziehungen zwischen den Personen nicht von seinem persönlichen Fühlen und Denken aus; das zeigt sich auch in der musikalischen Behandlung derselben, die in jeder Hinsicht von der späteren, reifen abweicht. Zum ersten Mal kommt diese in der Gestalt der "Giunia" im "Lucio Silla" (1773) zur Andeutung. In der "Finta Giardiniera" und dem "Ré Pastore", beide aus dem Jahre 1775, finden sich ebenfalls Anzeichen von Mozarts eigener Gefühlssprache. Am deutlichsten aber spricht aus dieser Zeit ein Werk ausserhalb seines Opernschaffens: die Konzertarie "Non sò, d'onde viene..." ****, die Mozart für seine "liebe Weberin", die fünfzehnjährige Aloysia schuf, die er 1778 in Mannheim kennenlernte. Selbst wenn nicht wiederum seine Briefe Zeugnis von den Gefühlen, die der 22-jährige dem Mädchen entgegenbrachte, geben würden, müsste man es aus dieser Musik heraushören, was für Saiten in dem Komponisten mitschwangen, als er sie niederschrieb; so echt und ergreifend, und zugleich so ganz persönlich bringt er hier die Gefühle einer grossen, kaum erblühten Liebe zum Ausdruck. ***** Dabei beweist Mozart eine

* "Le devin du village" von Jean-Jacques Rousseau, Uraufführung 1752 in Paris ist das 1. Vorbild.

** "Die Briefe W.A. Mozarts" herausgegeben und eingeleitet von Ludwig Schiedermair (5 Bde), München und Leipzig bei Georg Müller, 1914, Bd. I, S. 30.

*** Briefe aus Italien an die Schwester vom 24. August 1771, 31. August 1771, 28. Okt. 1772 und 21. Nov. 1772.

**** K.V. 294

***** Wie sehr er glaubte, von ihr verstanden zu sein, kommt gerade in dem Brief aus Paris vom 30. Juli 1778 zum Ausdruck, wo von dieser Arie die Rede ist: "...a l'aria (non sò, d'onde viene) che lei ha imparata da se stessa - non ho

Fähigkeit, wie sie bekanntlich auch Goethe in hohem Masse besessen hat: sich als Mann vollständig in das weibliche Wesen versetzen zu können, um ebenso von diesem Standpunkt aus die Gefühle wahr und schön darzustellen. Die Untersuchung der weiblichen und der männlichen musikalischen Substanz seiner Gestalten wird zeigen, dass Mozart - bewusst oder unbewusst - die verschiedene Art der Wesensäusserung der Geschlechter richtig erkennt. Es ist dies ein Ausdruck des genialen Wesens, das in sich selber als göttliches Prinzip die Zweigeschlechtlichkeit birgt. Mozart hat diese Vollkommenheit im Sinne des "Progenitor genitrixque" - Zeuger und Erzeuger in einem -,wie sie z.B. Richard Wagner Beethoven zuspricht, wenn er sagt: "Um Mensch zu werden, musste Beethoven ein ganzer, d.h. den geschlechtlichen Bedingungen des Männlichen und des Weiblichen unterworfener Mensch werden." * Zu Erkenntnissen dieser Art kommt ja auch die Analytische Psychologie: dass nämlich ein Weibliches im Unbewussten des Mannes, ein Männliches in dem der Frau wirksam ist.**

Musikalisch lässt sich in der Arie für Aloysia Weber bereits dieselbe Substanzfeststellen, durch welche seine meisterlichsten, innigsten Frauengestalten: die Gräfin als reife Frau und Pamina als junges Mädchen sich auszeichnen. - Es ist dies eine Tatsache, die viel Licht auf ein Problem zu werfen scheint, das in der Literatur über Mozart immer wieder auftaucht: Sind hinter diesen Frauengestalten lebende Vorbilder zu suchen? Dass Mozart immer wieder dieselbe musikalische Grundsubstanz verwendet, spricht viel mehr für eine "künstlerische Umformung von Leben und Liebe," *** als für reale Schilderungs- und Gestaltungsabsichten.

Hingegen lässt sich aus den verschiedenen Partien und ganz besonders aus den Konzertarien Mozarts Einstellung zu bestimmten Sängerinnen erkennen. Der Umstand, dass er einer Sängerin eine Arie privat widmete, lässt bereits auf persönliche Beziehungen schliessen. Einem Brauche der Zeit gemäss, musste er aber auch die einzelnen Partien für bestimmte Sängerinnen schreiben, und neben Rücksichten auf die physische, gesangliche und technische Beschaffenheit von

trovato niente a criticare o a correggere - lei me l'ha cantata con quel gusto, con quel methodo e con quella expressione che ho desiderato - dunque ho ragione di avere tutta la fiducia nella di lei virtù e sapere...."
Zwischen diesen Zeilen steht gewiss mehr als das uneingeschränkte Lob für ihren Gesang in technischer Hinsicht.

* R. Wagner a.a.O. (allg. Lit.verz.) Bd. 111 S. 312

** Vergl. E. Neumann: "Zur Psychologie des Weiblichen"
a.a.O.: Ueber die psychologische Doppelgeschlechtlichkeit etc. S. 32 ff. (nach C.G. Jung)

*** B. Paumgartner "Mozart" (s. frühere Anm. und Lit. verz.),S. 33/34

deren Stimmen, erkennt man aus der Art der musikalischen Darstellung und dem innern Gehalt der Arien deutlich Mozarts persönliche Stellung zu den betreffenden Frauen.

Mozart spricht selber vom "Arien anmessen" und betont in einem seiner Briefe, dass dieselben "sitzen müssen, wie ein gutgeschnittenes Kleid" *. Diese Ansicht finden wir in seiner Musik durchwegs bestätigt; die Anpassung an Stimmumfang und auch an das technische Können ist so deutlich, dass es möglich ist, aus den einzelnen Partien das Stimmporträt der Rollenträgerin herzustellen. Wie sehr Mozart den Wünschen und Anregungen seiner Sänger Rechnung trug, geht aus mehreren Briefstellen hervor, in denen er von Aenderungen verschiedener Arien auf die Anforderung eines Sängers oder einer Sängerin hin spricht. Am bekanntesten dürfte Mozarts Aeusserung über die B-Dur-Arie der Constanze in der "Entführung" sein, wo er bekennt, dass er dieselbe "ein wenig der geläufigen Gurgel der Mademoiselle Cavalieri aufgeopfert" habe.

Aber nicht nur in technischer Hinsicht lässt sich die Beurteilung einer Sängerin erkennen, sondern auch diejenige ihres Wesens kommt zum Ausdruck. ** So besteht, um ein Beispiel zu nennen, ein auffallender Unterschied zwischen den Arien No. 10 (Cavatine), sowie No. 19 der Gräfin im "Figaro" und der nachkomponierten, anstelle von Susannes Gartenarie eingeschobenen "Al desio mio...". Während die erstern, von wirklichem Leben erfüllt, einen warmen, beseelten Ausdruck haben, erscheint die letztere jeglichen tiefern Gefühls entkleidet. Das mag also daher kommen, dass Mozart der Sängerin der eingeschobenen Arie nicht das gleiche Interesse entgegenbrachte, wie der ursprünglichen Trägerin der Rolle. -

Die Sprache von Mozarts eigenem Herzen - um zum Grundthema zurückzukehren - wird auch in den Opernarien immer deutlicher. Einen ersten Höhepunkt erreicht die persönliche Ausdruckskraft in den Arien der Ilia im "Idomeneo" (1781). Gestrafft und geläutert in der musikalischen Verarbeitung, die nun bereits die kommende, reife Art der Darstellung erkennen lässt, steht dieses Werk schon am Beginn von Mozarts klassischer Epoche.

Von der "Entführung" wissen wir, dass ihre Entstehung eng mit den persönlichen Verhältnissen vor seiner Eheschliessung mit Constanze Weber zusammenhängt. Tatsächlich könnte das "Himmelhoch jauchzend, zu Tode betrübt" kaum einen bessern oder persönlicheren Ausdruck finden.

* Brief aus Mannheim an den Vater vom 28. Februar 1778.

** Auch in der reinen Instrumentalmusik kommt das Wesen des Empfängers einzelner Kompositionen zum Ausdruck. Mozart schreibt einmal (Brief an den Vater aus Mannheim vom 6. Dezember 1777), er wolle das Andante in der Klaviersonate für Rosa Cannabich (K.V. 309) ganz nach dem "caractère der Mlle Rose machen".

Während bis zur "Entführung aus dem Serail" hauptsächlich zwei Einstellungen des Mannes zur Frau ihren Niederschlag finden, nämlich die seelische und die sinnliche, so lässt sich in den folgenden Werken: "Le Nozze di Figaro" (1786), "Don Giovanni" (1787), "Così fan Tutte" (1790) und "Die Zauberflöte" (1791) eine dritte, die ironische, im schon fast romantischen Sinne des Ausdrucks wahrnehmen. Sie bedeutet den Höhepunkt von Mozarts Reifeprozess als Mann und Künstler. Es ist die überlegene Haltung eines wissenden und erfahrenen Menschen und zugleich der Ausdruck einer Fähigkeit, "sich von dem irdischen Element in dem er lebt und webt zu lösen, als ein Luftschiffer emporzusteigen und die Erde als winzigen Punkt unter sich verschwinden zu sehen, die verhältnismässige Nichtigkeit der lebenden Kugel unter sich zu erkennen." * Tatsächlich will es uns bei Mozarts Opern erscheinen, als ob die konkreten Probleme der Menschen an Bedeutung verlieren würden unter seinen Händen. Mozart verstand es, mit dem Stoff zu spielen - was jedoch nicht heisst, dass er ihn oberflächlich oder gar verächtlich behandelte. Im Gegenteil, diese Darstellungsart ist der Ausdruck inniger Liebe und grössten Verständnisses für die Probleme und das Wesen der Menschen. Wie die Griechen ihre Götter mit menschlichen Schwächen behafteten, um sie damit nur umso tiefer zu verehren, so gibt Mozart seine Gestalten dem Lächeln der Zuhörer preis und macht sie ihnen dadurch nur liebenswerter und zugleich auch besser verständlich. Wenn wir an Papageno, an die Gestalten des "Figaro", besonders aber an diejenigen aus "Così fan Tutte" denken, kommt uns diese Tatsache besonders deutlich zum Bewusstsein. Wie würden wir uns zu ihnen stellen, könnten wir einen Weg zu ihnen finden, wenn nicht gerade diese ironisierende Darstellung uns einen Schlüssel zum Verständnis ihres Wesens in die Hand gäbe? Es ist, als ob Mozart uns zurufen wollte, was Tieck im "Zerbino" sagt: "Habt ihr's schon versucht den Scherz als Ernst zu treiben, Ernst als Spass nur zu behandeln? Mit Leiden, mit Freuden gleich lieblich zu spielen, und Schmerzen im Scherzen so leise zu fühlen, ist wen'gen beschieden...". Er ruft es aber vielleicht nicht nur den Zuhörern, sondern auch sich selber zu. Erscheint nicht die Ironie bei Mozart oft als eine Waffe zum Selbstschutz, womit er sich gegen allzu schwere Eindrücke seines eigenen Lebens wehrt? Besonders häufig greift er in seinen Briefen zu diesem Mittel, da wo es um unangenehme Dinge geht. So schreibt er z.B. in der Zeit seiner Entlassung aus den erzbischöflichen Diensten in Salzburg an den Vater: **...Alles was mir der Erzbischof in den drei Audienzen Erbauliches sagte, besonders in der letzten, und was mir jetzt wieder dieser herrliche Mann Gottes Neues erzählte, machte eine so treffliche Wirkung

* R. Huch: "Blütezeit der Romantik" Haessel-Verlag, Leipzig 1905, 3. Auflage

** Wien, 12. Mai 1781

auf meinen Körper, dass ich abends in der Opera mitten im ersten Akte nach Hause gehen musste, um mich zu legen; denn ich war ganz erhitzt..." Auf diese Weise gelingt es Mozart selber, die notwendige Distanz zu den Vorkommnissen, die seine sensible Natur aufs Schwerste kränkten, zu gewinnen. Bei aller Intensität des Gefühls wird sein Ausdruck nicht ausfallend, hässlich oder gemein. Noch einmal soll festgestellt werden, dass die Ironie bei Mozart nie zum Selbstzweck und auch nie übertrieben wird, und dass immer gilt, wie es Busoni * ausdrückt: "Er kann Vieles sagen, aber er sagt nie zuviel." Die Ironie wird niemals ins Grotesk-Satirische übersteigert, die Darstellung überschreitet nie den natürlichen menschlichen Lebensraum. Mit der Ansicht, dass "die Leidenschaften, heftig oder nicht, niemals bis zum Ekel ausgedrückt sein, und die Musik auch in der schaudervollsten Lage das Ohr niemals beleidigen, sondern doch dabei vergnügen, folglich allzeit Musik bleiben muss" **, bekennt sich Mozart zum Prinzip der absoluten Schönheit, die denn auch sein ganzes Werk erfüllt. Weil der lebendige Mensch auch im äussersten Falle Elemente der Gegenseite in sich trägt, findet sich unter den Frauengestalten in Mozarts Opern keine absolut böse oder schlechte. Selbst die härteste und kälteste unter ihnen, die Königin der Nacht ("Zauberflöte") findet Töne eines echten, fühlenden Mutterherzens, obwohl sie ihre herrschsüchtige und machtgierige Natur nicht verleugnen kann. Ebenso fühlen wir in der oberflächlichen und koketten Despina ("Così fan tutte") ein warmes Herz schlagen.

Nachdem nun der geistige Weg Mozarts vom jungen Komponisten bis zum klassischen Meister verfolgt wurde, stellt sich die Frage, wie es sich mit der musikalischen Darstellung in den verschiedenen Perioden der Reifung verhalten habe.

Die Einbeziehung des menschlich-dramatischen Elements erfolgt wohl vereinzelt in den frühen Opern, *** ist aber erst in den späten eigentliches Stilprinzip geworden. Die musikalisch-technische Darstellungsart ist also weit mehr als ein formaler Begriff: Die mozartsche Innenvariation - wie sie im Folgenden dargelegt und bezeichnet werden soll - ist der praktische Ausdruck der geistigen Erkenntnis von der biologischen Charakterisierung des Menschen auf der Bühne.

Es war bekanntlich nicht Mozarts Neigung, seinen Ideen und geistigen Anschauungen in Worten Ausdruck zu geben. Wenn er auch rein inspiratorisch "Gute" und "Böse" (immer als lebendige Einzelmenschen gesehen) mit der gleichen Fülle seines Genies gestaltet, so enthält seine Tonsprache doch unmissverständlich seine eigene Stellung zu dem Problem des Guten und Bösen, Glück und Unglück im Menschenschicksal und Weltenlauf: seine Musik spricht unverkennbar von einem tiefen, unerschütterlichen Glauben an das Gute im Menschen und in der Welt. Ebenso wie

* F. Busoni: "Verstreute Aufzeichnungen" Arche-Verlag Zürich

** Brief aus Wien an den Vater vom 26. September 1781

*** Vergleiche Kapitel 5 dieser Arbeit

seine Heiterkeit - die "Glückseligkeit", wie er sie selber treffend bezeichnet, * und für die er jeden Tag seinem Schöpfer dankt - in seiner Musik, wie in seinem eigenen Leben, über alles Düstere und Leidvolle den Sieg davonträgt und uns zu ungeahnten lichten Höhen zu führen vermag.

* Brief aus Wien an den Vater vom 4. April 1787.

II. DIE MUSIKALISCHE DARSTELLUNG VON MOZARTS FRAUENGESTALTEN

1. Die historischen Arten musikalischer Charakterisierung und ihre Anwendung bei Mozart

Auf die historischen Arten zur musikalischen Charakterisierung vor Mozart, soll im Rahmen dieser Arbeit mit der Absicht hingewiesen werden, eine Basis für die Untersuchungen von Mozarts spezifischer Art des Menschen auf der Bühne zu erhalten. Auf welche Gegebenheiten, so lautet zunächst die Frage, baute Mozart seine eigene Charakteristik auf? Dass sie in irgend einer Art und Weise über die historische hinausgehen muss, das steht zweifelsohne fest, denn sonst könnten sich seine Gestalten durch nichts von andern abheben. Sollte sich die Darstellungsart Mozarts auch als in mancher Hinsicht traditionsgebunden erweisen, so müssen sich doch im Hinblick auf die gesteigerte, lebendige Ausdruckskraft der Mozartschen Opernfiguren gewisse Veränderungen und Erweiterungen feststellen lassen. Diesen Erweiterungen nachzugehen, sie auf rein musikalischem Gebiet zu erkennen und festzulegen, setzt sich die vorliegende Arbeit zum Hauptziel. Die Hinweise auf die traditionelle musikalische Darstellungspraxis des 18. Jahrhunderts in diesem Kapitel erfolgen daher lediglich in der Absicht, eine Basis für diese Untersuchungen zu schaffen, nicht aber in derjenigen, eine vollständige Uebersicht über das Ausmass der Befolgung historischer Vorbilder durch Mozart zu geben. Es soll also gezeigt werden, wie Mozart bis zu einem gewissen Punkte die zeitgenössischen musikalischen Vorstellungen des Menschen auf der Bühne übernimmt, darüber hinaus aber das musikalische Material in einer, für diesen Zweck bis dahin unbekannten Art und Weise verarbeitet.

Wann immer die Musik die Aufgabe übernimmt, Personen oder Dinge nach ihrem Wesen darzustellen, begibt sie sich auf Gebiete, die ausserhalb ihres eigentlichen Bereiches liegen. * Darum mussten sich zu allen Zeiten die Komponisten nach aussermusikalischen Mitteln umsehen, die es ihnen gestatteten, das Objekt auf eine verständliche und möglichst eindeutige Weise musikalisch zu charakterisieren.

Es waren und sind noch immer vor allem zwei solcher Hilfsmittel, durch wel-

* Indem die Musik mit aussermusikalischen Gegebenheiten in engste Verbindung tritt, wird sie "heteronom." (vergl. Diss. von H. Conradin, s. Lit.verz.)

che es der Musik möglich wird, als Interpretin aussermusikalischer Vorgänge aufzutreten: einmal kann sie im Sinne eines Malers, der die Wirklichkeit im Bilde nachzuahmen versucht, das andere Mal im Sinne einer Sprache *, die durch Symbole etwas sinngemäss wiederzugeben trachtet, wirken. Beim Begriff der Tonmalerei handelt es sich um die Nachahmung von Vorgängen und Lauten aus der Natur und der menschlichen Umwelt; ** Tonsymbolik kann als "Wiedergabe von Sinnbeziehungen" definiert werden. ***

Die Grenzen zwischen Tonmalerei und Tonsymbolik lassen sich als sehr fliessend erkennen. So kann als Ton-Symbol ein musikalischer Ausdruck, der nicht reale Nachahmungsabsicht hat verstanden werden, also z.B. derjenige eines menschlichen Gefühlszustandes: Trauer, Freude etc. Hingegen kann ein solcher Affektzustand auch tonmalerisch zum Ausdruck gebracht werden, wie z.B. Erregung: weite Schritte, unruhige Gestik durch grosse punktierte Intervalle. Affekte werden denn auch im Allgemeinen als Tonbilder definiert. "Wir unterscheiden: Bewegungsbilder (eilen, fliehen, ruhen, schreiten usw.), Lautmalerei (Naturlaute, Geräusche), Affektbilder (Erregung, Verzweiflung, Freude, Trauer usw.)." ****

Auch die Charakterisierung des Menschen in der Oper vor Mozart, beruhte auf tonmalerischer, bzw. tonsymbolischer Darstellung seiner äussern und innern Erscheinung. Während die heitere Operngattung mehr die erstere zu erfassen bestrebt war, - die Musik versucht z.B. Geh- und Sprechweise der handelnden Person nachzuahmen, ***** - hält die ernste den Menschen in seinen Gefühlszuständen, den sogenannten Affekten, fest. Die Musik versucht also, die gefühlsmässige Einstellung eines Menschen zu seiner Umwelt auszudrücken und ihn damit seinem Wesen nach zu kennzeichnen.

Diese Trennung wird natürlich nicht schematisch durchgeführt, doch entspre-

* Im scholastischen Quadrivium wurde die Musik mit der Rhetorik und der Grammatik zu den "artes sermonicales" oder "artes dicendi" gezählt. Vergl. auch "Musik als Oratorie" bei A. Schmitz: "Die Bildlichkeit der wortgebundenen Musik Joh. Seb. Bachs" (Schott's Söhne Mainz 1950).

** Hermann Kretzschmar unterscheidet einmal "höhere Tonmalerei" als spezifische Charakterdarstellung von der gewöhnlichen Tonmalerei. Es handelt sich dabei "um die bestimmte Wiedergabe des geistigen Grundcharakters der zur Darstellung gewählten Vorgänge." (Peters Jahrbuch Seite 64/65, Jahrg. 1911).

*** Klaus Jungk: "Tonbildliches und Tonsymbolisches in Mozarts Opern" (Diss. Berlin 1938). Seite 7, Definition nach Schering.

**** Zit. Klaus Jungk: "Tonbildliches und Tonsymbolisches in Mozarts Opern" (Diss. Berlin 1938) S. 7 (nach Schering).

***** Vergl. z.B. die Zofenmotive in Kapitel 3.

chen die Arten dem Wesen der beiden Gattungen, sowohl ihrer Entstehung als auch ihrer Entwicklung nach: die im Volkstümlichen verwachsene Opera Buffa bleibt mit der verständlichen, einfachen Charakterisierungsweise dem Volk verbunden, und ihre höfische Schwester, die Opera Seria, schildert mit ethischem Pathos die inneren, komplizierten Seelenregungen ihrer Helden.

Die Affektendarstellung wird von den Aesthetikern des 18. Jahrhunderts weit über die gewöhnliche Charakterisierung im Sinne von Tonmalerei gestellt. "Pingere" und "exprimere" auf die Musik bezogen sind in den theoretischen Abhandlungen des 17. und 18. Jahrhunderts zwei oft gebrauchte Termini. Tonmalen (pingere) heisst dabei "das Objekt darstellen", hingegen "das Subjekt darstellen heisst man nicht mehr malen, sondern ausdrücken." * (exprimere)

Die Affektendarstellung also ist die "Finis musices". "Es kann nicht so rühren, wenn man ein Wort ausdrückt, als wenn eine Empfindung ausgedrückt wird." ** Und "Alles, was ohne Affekt geschieht in der Musik heisst nichts, tut nichts, gilt nichts," *** präzisiert ein bekannter Theoretiker seiner Zeit. Obschon die Affektenlehre eine grosse, ja dominierende Rolle spielte während mindestens zweier Jahrhunderte (17. und 18. Jahrhundert), gibt es doch kein grundsätzliches wissenschaftlich-theoretisches Werk darüber. Eine ganze Reihe von Theoretikern äussert sich über die Wichtigkeit derselben, gibt auch einige praktische Hinweise, zeigt einige Möglichkeiten der Darstellung in Bezug auf Melodieführung, Intervalle, Tonarten und Instrumentierung. ****

Als die Lehrmeisterin der Affekte schlechthin wird die Natur bezeichnet. Theoretische Abhandlungen mögen aus diesem Grunde als überflüssig betrachtet worden sein. Jedoch, so stellt Kretzschmar fest, gibt es nicht einmal eine genaue Definition des Affektbegriffs, der entweder im Sinne von Leidenschaften oder einfach "Seelenzuständen" gebraucht wird.

Als letzten Theoretiker und Praktiker zugleich, der mit dem Affektbegriff

* Zit. J.J. Engel: "Ueber die musikalische Mahlerey" (1780) nach W. Serauky: "Die musikalische Nachahmungsaesthetik im Zeitraum von 1700 bis 1850" (Helios-Verlag Münster 1929) S. 99.

** W. Serauky, a.a.O. S. 143 (Zit. J.J. Engel)

*** Zit. J. Mattheson; s. Kretzschmar: "Allg. und Besonderes zur Affektenlehre" (Petersjahrbuch 1911/12) Seite 71.

**** "Es mangelte an einer zureichenden Methode der musikalischen Analyse. Obwohl keiner der vielen begabten Musikschriftsteller der Zeit die Tiefe des Problems verkannten, kam es fast immer nur zu klugen Reden über die Materie.." Arnold Schering in: "Carl Philipp Emanuel Bach und das "redende Prinzip" in der Musik." Erschienen im Sammelband: "Vom musikalischen Kunstwerk", herausgeg. v. Friedr. Blume (Köhler und Amelang, Leipzig 1949) S. 230.

arbeitete, nennt Kretzschmar Leopold Mozart, der in seiner "Gründlichen Violinschule" vom Jahr 1756 von den Bogenstrichen in Bezug auf richtige Affektdarstellung spricht. *

Wolfgang Amadeus Mozarts Verbundenheit mit der Affektenlehre würde sich mit Bestimmtheit aus seinem Werk anhand der vielen Beispiele von Affekt-Darstellungen ableiten lassen. Er selber aber bezeugt seine Einstellung dazu auch in einem Brief, wo es heisst: "Dies (die Arie No. 1 des Belmonte) ist die favorit aria von allen die sie gehört haben - auch von mir. - ... man sieht ... wie sich die schwellende brust hebt - welches durch ein crescendo exprimirt ist - man hört das lispeln und seufzen - welches durch die ersten violinen mit sordinen und einer flaute mit in unisono ausgedrückt ist." ** Hieraus ist also die Stellung Mozarts zur Affektenlehre klar ersichtlich: auch er sieht die Aufgabe der Musik in der Darstellung der menschlichen Gefühlszustände. ***

Wie diese freilich nun durch Mozart in besonderer Art und Weise erweitert wird, darauf soll in den weitern Kapiteln dieser Arbeit ausführlich hingewiesen werden. Vorerst aber ist festzuhalten, dass Mozart mit der Affektenlehre, der historischen Charakterisierungsart des Menschen auf der Bühne, vertraut war, und anhand einiger Beispiele nachzuweisen, in welcher Art und Weise er die musikalischen Mittel in deren Dienst stellte. Die Darstellung des Menschen in einzelnen Gefühlszuständen d.h. die Affektdarstellung kommt musikalisch durch die Anwendung von Tonsymbolen,die zum Ausdruck der menschlichen Affekte geschaffen wurden,zustande. Eigenheiten in der Melodieführung, die Intervalle, die Art des Rhythmus, sowohl als auch die Tonart und die Instrumentierung geben Aufschluss auf die verschiedenen Seelenregungen des Menschen. Dabei wurden bestimmte Merkmale in diesen musikalischen Teilgebieten als gewissen Seelenregungen entsprechend erkannt. So weist z.B. eine langsame, engstufige Melodie in Moll, von passenden Instrumenten, vor allem Holzbläsern, begleitet, auf einen traurigen, negativen Gefühlszustand hin, eine rasche Melodie in weiten Intervallen, frischen, schnellen Rhythmen in Dur und von Streichern und Hörnern unterstützt dagegen auf einen positiven, fröhlichen Gefühlszustand etc. ****

Im Folgenden sollen nun die verschiedenen musikalischen Teilgebiete in ihrem Zusammenhang mit der Affektenlehre betrachtet werden. Bei diesen Darstellungen

* Kretzschmar a.a.O. S. 76.

** F. Gysi: "Mozart in seinen Briefen" (Neujahrsblatt der Allgemeinen Musikgesellschaft 1921, Bd. 111, S. 19).

*** Siehe auch W. Engel im Mozartjahrbuch 1942 S. 182: "..Die Affektenlehre, deren Handhabung dem jungen Mozart nach Barringtons Berichten von 1769 mehr als theoretisch bekannt war." (Vergl. auch die Einleitung hier, Seite 20)

**** Ch. Blainville; angeführt von H. Kretzschmar a.a.O. S. 66.

handelt es sich um einen Auszug aus dem Material, das eine eingehende Untersuchung der Mozartschen Opernpartien zeitigte. * Bei dem Vergleich mit den Darstellungen Jungks und Werner Lüthys **, ergaben sich viele Uebereinstimmungen, die jeweilen mit den Abweichungen zusammen angeführt werden.

a) Die Melodielinie: Sie spielt in der Affektentheorie besonders hinsichtlich des Helligkeitsgrades der Gemütsstimmung eine Rolle: den dunklen Affekten entspricht die fallende Melodielinie, den hellen die steigende. Bei Mozart sind es die am tiefsten veranlagten Frauengestalten, wie z.B. die Gräfin im Figaro und Pamina in der Zauberflöte, deren Melodien diese fallende Tendenz aufweisen. Aber auch bei den andern Gestalten tritt bei trauriger Stimmung die fallende Melodielinie deutlich in Erscheinung. (Beispiele: Gräfin No. 10 Pamina No. 17 Ilia No. 1, 11 Constanze No. 10 Königin No. 4: "Zum Leiden bin ich ...", hingegen weist der Aufschwung auf "auserkoren" auf die nie vollständig resignierende Art dieser Gestalt hin. Elvira No. 3: "Ah se ritrovo l'empio..

Deutlich spricht dagegen die steigende Linie von Tatendrang, positivem Lebensgefühl. (Susanne No. 27: "Ai piaceri d'amor ... und "ti vo' l'a fronte incoronar...", Constanze No. 6: "Ach ich liebte ... und gab dahin mein ganzes Herz", Zerline No. 5: "Giovinette che fate...") aber auch von Aggressivität und Rachegelüsten: Königin No. 4: "Du, du, du... und No. 14: "So bist du meine..." und "Hört, hört...", Elvira No. 3: "Gli vo' cavar' il cor". Der starke Anstieg mit nachfolgendem starkem Abfall der Melodielinie deutet auf die grosse Erregung, dem Schwanken zwischen extremen Gefühlszuständen hin.)

b) Die Intervalle: Im Grossen und Ganzen bedeuten kleine Intervalle eher negative, grosse positive Gefühlszustände. Vor allem drücken die chromatischen Tonschritte Unlustgefühle und Schmerz aus. (Blainville rät z.B. je schmerzlicher der Gesang werde, desto engere Intervalle seien anzuwenden) ***. Bei Mozart findet sich das chromatische Motiv an mehreren Stellen zum Ausdruck des Schmerzes und der Trauer gebraucht: Pamina No. 17: "ewig hin...", "meinem Herzen...", "der Liebe Sehnen...", "so wird Ruhe..." etc., und No. 21: "Ha, des Jammers Mass ist voll...", Constanze No. 10: "mein banges Leben...", "Schmerz, meiner Seele...",. Melodische Uebereinstimmung zeigt sich bei Susanna No. 7 "che ruina, me meschina..." und Barbarina No. 23: "L'ho perduta...".

Neben dem Ausdruck von Schmerz und Trauer gilt das kleine Intervall (bis und mit der grossen Terz) auch als Zeichen der harmonischen Ausgeglichenheit. In den beiden Arien der Gräfin (No. 10 und 19) sind diese Sekund- und Terz-

* S. Tabellen im Anhang.

** "Mozart und die Tonartencharakteristik" (Diss. Basel 1931).

*** Kretzschmar a.a.O. Seite 66.

schritte vorherrschend. Der fallende Sekundschritt zeugt deutlich von Resignation, während der steigende eine leidenschaftliche Aufwallung darstellt. Wo abwechslungsweise beide Richtungen vorkommen: "porgi amor qualche ristoro..." (2. Mal), erhält die Melodie einen ausserordentlich gefühlsbetonten, leidenschaftlichen Ausdruck. Es drückt sich hier ein starker Wechsel innerhalb einer bestimmten Affektlage (Trauer) zwischen Resignation und und Opposition aus. Wegen der Kleinheit des Intervalls wirkt das Gefühlsmoment trotz allem sehr verhalten. Das kleine Intervall bedeutet also nie den Ausdruck lauter, unbeherrschter Gefühlszustände, sondern dieser ist den grossen Intervallen vorbehalten: je weiter sich der Affekt von der harmonischen Ausgeglichenheit entferne, desto grössere Intervalle sollen angewendet werden, sagt Blainville. Auch bei Mozart lässt sich diese Regel erkennen. So bewegen sich die Melodien aller erregten Frauengestalten in weiten Intervallen (Königin No. 14: "verstossen sei auf ewig.", Elvira No. 3: "vo' far ne orrendo scempio...", Elettra No. 4: "furie del crudo averno..."). Ein weiterer Ausdruck der Erregung (der positiven, sowohl als auch der negativen) sind bei Mozart die Koloraturen, also die schnellen Rhythmen.

Die Koloratur wird im Sinne der Wortausdeutung verwendet, indem sie als Trägerin der Bildlichkeit erscheint. (Elvira No. 8: "fallace il traditor ...", Königin No. 4: "auf ewig dein..." und No. 14: "meine Tochter nimmermehr...") (Bekräftigung). Aber auch bei Mozart kann die Koloratur noch reiner Selbstzweck sein, d.h. nur aus Gründen der Brillanz und Virtuosität verwendet werden, wie es in der italienischen Opera Seria der Fall war, aus welcher der junge Mozart diese Praxis übernahm. (Aspasia No. 13: "mancare già sento la pace..", Constanze No. 11: "lo saprò cangiar...", sinnvoll angewendet erscheint die Koloratur auf "tormento", Selbstzweck ist sie auch in No. 6: "in sen mio...").

Auch in den spätern Opern tritt die Koloratur einige wenige Male noch als Selbstzweck auf. Mozart schreibt bekanntlich über die Arie No. 6 der Constanze in der Entführung, dass er dieselbe "ein wenig der geläufigen Gurgel der Mademoiselle Cavalieri aufgeopfert" habe. * Aber auch in der Partie der Vitellia im Titus (diese Oper ist nach dem konventionellen Prinzip der Opera Seria aufgebaut), finden sich ausgesprochene Virtuosen-Koloraturen ohne innere Berechtigung. (Vitellia No. 2: "lascia sospetti tuoi.." und "molesto dubitar.."

c) Der Rhythmus: Eine wichtige Rolle kommt in der Affektentheorie auch dem Rhythmus zu: Langsame, getragene Rhythmen entsprechen einem ausgeglichenen, harmonischen Gefühlszustand. Schnelle Rhythmen verraten Unstetigkeit und Erregung. Ob diese positiver oder negativer Art ist, hängt stark von der Regelmässigkeit der Rhythmen ab. Sind sie gleichmässig schnell, so deuten sie auf einen positiven Zustand; sie finden sich vor allem bei den leichtfüssigen

* Brief an den Vater aus Wien vom 26. September 1781 vergl. Einleit. S. 21.

Zofen (Vergl. Kapitel 3). Sind die Rhythmen hingegen stark gegliedert, geben sie eher einem leidenschaftlichen, negativen Zustand Ausdruck. Bei Mozart findet sich diese letztere Art hauptsächlich bei einer bestimmten Kategorie von Frauengestalten: den Heldinnen, die einen unruhigen, unausgeglichenen Charakter aufweisen. Die fliessende, gleichförmige Melodiebewegung dagegen gehört zu jener Kategorie von Frauengestalten, die wir als die typisch Mozartschen bezeichnen, und als deren Prototyp die Gräfin dasteht. Sie ist als "Mozart-Cantilene" ein Begriff und erscheint als das Sinnbild der harmonischen in sich ruhenden menschlichen Seele. (Vergl. die Beispiele aus der Partie der Gräfin: S.37 ,61 u.a.)

Je reifer Mozarts Werke werden, desto subtiler sind die Schwankungen im Seelenleben der dargestellten Personen durch den Rhythmus erfasst, desto konsequenter aber wird zugleich auch die Grundhaltung eines Charakters rhythmisch erfasst. (Vergl. Kap. über die Grundmotive, S. 37 ff.)

d) Die Tonarten: Bereits in den Abhandlungen der Affektentheoretiker schimmert die Einsicht durch, dass die Beurteilung der Tonarten in Bezug auf einen bestimmten Affektgehalt sehr subjektiv und individuell verschieden ausfallen müsse. Die Tonartencharakteristik ist eines der vieldeutigsten und meistdiskutierten Gebiete in der Affektenlehre. Einige Feststellungen in Bezug auf Tonartqualitäten haben sich immerhin als allgemein richtig und für den Komponisten verbindlich herausgestellt. *

Für Mozart ergibt die Zusammenstellung der Arien nach Tonarten ein Bild, das deutlich auf eine bestimmte persönliche und auch konventionell bedingte Einstellung gewissen "Tönen" gegenüber schliessen lässt. Offensichtlich nimmt z.B. g-moll eine bevorzugte Stellung ein, indem dieser Tonart die innigsten, aber auch die schmerzlichsten Gefühlsausdrücke anvertraut werden. ** (Vergl. Pamina No. 17, Ilia No. 1, Constanze No. 10). Auch B-dur ***, die Paralleltonart, hat die Bedeutung der Innigkeit und warmen Ausdruckskraft; auch sie bezeichnet eher einen negativen Gefühlszustand. (Vergl. Constanze No. 6, Fiordiligi No. 14 Königin No. 4 Dorabella No. 28). Die B-Tonarten sind überhaupt im Sinne des sehnsüchtigen, innigen Fühlens und Denkens gebraucht. Es-dur nahm bereits in der Seria eine entsprechende Stellung ein, indem die gefühlsbetontesten Szenen (die sog. Ombra-Szenen **** z.B.) in dieser Tonart gehalten waren. Auch das Heldische ist mit dem "leuchtenden" Es-dur verbunden. Bei Mozart trifft diese

* Vergl. Lüthy a.a.O. Vorwort

** J. Mattheson nennt g-moll "fast den schönsten Ton" (Das neu eröffnete Orchester 1713) Zit. bei Lüthy S. 9.

*** Jungk zitiert Abert: "B-dur als dunkle Tonart";wogegen Werner (Vergl. allg. Lit.-Verzeichnis) B-dur.

**** Vergl. S.35.

Feststellung z.B. für Elvira No. 3 und No. 1(Anhang) zu.

Die einfachere F-dur Tonart, oft mit dem 6/8-Takt in Verbindung, gibt sich rustikal, idyllisch, als Ausdruck des Schäferischen, Rokokohaften *. Bei Mozart gehören die Trägerinnen von F-dur Arien fast alle derselben Kategorie von Frauengestalten an. (Susanne No. 27, Zerline No. 13, Despina No. 12, Bastienne No. 2, 6, 12, Serpetta No. 9a, Giacinta No. 3, Rosina No. 18. (Vergl. Tabelle I)). Dass die Anwendung bestimmter Tonarten aber nie schematisch wird bei Mozart, bezeugen die Arien in F-dur, deren Trägerinnen ganz andern Kategorien zugehören: Vitellia No. 23 und Anna No. 25.

Aufschlussreich ist auch die Tatsache, dass die Mehrzahl der Konzertarien in b-Tonarten gehalten sind, was auf eine Vorliebe Mozarts für sie gegenüber den Kreuztonarten schliessen lassen könnte. Diese sind mit 15 Arien (in f, b, es und as) gegenüber 11 in Kreuztonarten (g, d, a und e) vertreten. Die dur-Tonarten werden ganz im Sinne der Affektenlehre für positive oder heldische Gefühle angewendet. C-dur drückt einesteils eine grosse Gefühlsgeste (Gräfin No. 19, Constanze No. 11, Aspasia No. 1, Giunia No. 16 und Elettra XI) aus, andererseits das Naiv-Sentimentale (Zerline No. 19, Bastienne No. 1, Ninetta No. 23, Silvia No. 14, Celia No. 3 und Violante No. 11).

G-dur ist mit positiven Liebesgefühlen verbunden, die sich in einfachen, liedhaften Gesängen kundgeben: Bastienne No. 5, Silvia No. 19, Celia No. 10, Serpetta No. 20, Elisa No. 2, Zaide No. 3, Blondchen No. 12, Susanne No. 12, Despina No. 19, Papagena No. 21. D-dur ist wenig vertreten, in den frühen Opern tritt es überhaupt nicht auf, in den späten nur in Don Giovanni (Anna No. 10, Elvira No. 8, welches beide "Rachearien" sind), und im Titus (Servilia No. 21). A-dur tritt in den späten Opern nur ein einziges Mal auf: Blondchen No. 8. In den frühen Opern sind es 7 Arien: Giacinta No. 14, Rosina No. 6, Violante No. 16, Arminda No. 7, Serpetta No. 10 und Tamiri No. 11. Ferner stehen sämtliche Vergleichsarien ** bei Mozart in dieser Tonart (mit Ausnahme von Violante No. 11, s.oben), nämlich Ismene No. 14, Venere No. 17, Celia No. 15, Zaide No.12***.

Die moll-Tonarten gelangen weit weniger zur Verwendung bei Mozart als die

* W. Lüthy zitiert Christian Friedrich D. Schubarth (1739-1791), der G-dur als ländlich, idyllenmässig bezeichnet.

** Unter Vergleichsarie wird ein bestimmter Arien-Typus verstanden, wie er im Barock häufig auftritt: Die Gefühle werden bildnishaft eingekleidet, nicht direkt ausgedrückt. In den spätern Opern Mozarts (von der Entführung an) findet sich dieser Typus bezeichnenderweise nicht mehr.

*** Lüthy (a.a.O.S. 47) bezeichnet die Vergleichsarien in A-dur als "typische Aeusserungen der galanten Zeit".

dur-Tonarten. Hingegen findet sich fast in jeder Dur-Arie eine Einlage in der parallelen moll-Tonart.

Während die Einlagen in moll einer vorübergehenden Trübung der Stimmung Ausdruck geben, die sich im wiederkehrenden dur-Teil (Da capo-Form) wieder auflöst, sind die vollständigen moll-Arien von ganz besonders schmerzlichem Ausdruck. In a-moll gibt es eine einzige weibliche Arie bei Mozart: Sandrina No. 22 (Wahnsinnsarie).

In c-moll finden sich 4 frühe (Giacinta No. 24, Giunia No. 22, Sandrina No. 21 und Elettra No. 29) und eine späte: Barbarina No. 23. Auch Paminas Wahnsinnsszene No. 23 ist in c-moll gehalten.

Noch negativere Gefühle als c-moll drückt bei Mozart d-moll aus; mit dieser Tonart ist nicht nur Trauer, Schmerz und Leid verbunden, sondern auch Rachegefühl und Hass: Elettra No. 4, Königin No. 14.

Bei der Wahl der Tonarten spielte aber zudem ein weiterer Faktor eine wichtige Rolle: die Instrumentation. So war z.B. die Verwendung von Blasinstrumenten stark an bestimmte Tonarten gebunden; wollte der Komponist ein Instrument im Orchesterklang wissen, so musste er eine Tonart wählen, die auf demselben spielbar war, da bekanntlich vor der Erfindung des Ventils nicht jede beliebige Tonart gespielt werden konnte. Auf diese Weise lässt sich z.B. das konventionelle Erscheinen von Es-dur in den Ombra-Szenen (unheimliche düstere Schauplätze, Grabstätten; vom italienischen ombra = Schatten) erklären: musikalisch hatten zur Schaffung der Atmosphäre die es-Hörner zu dienen.

e) Die Instrumentierung: Die Aussagen der Affektenlehre über die Instrumentierung beschränken sich auch in dieser Hinsicht sehr aufs Allgemeine. Für den Ausdruck von Furcht, Niedergeschlagenheit und andern negativen Gefühlszuständen werden Flöte und Fagott empfohlen, sowie Horntöne, die "hineinzumischen" seien.* Bei Mozart findet sich in allen moll-Arien das Fagott. (Ausnahme: Aspasia No. 4); die Flöte mit einigen wenigen Ausnahmen ebenfalls. (Ausnahmen: Giacinta No. 24, Violante No. 21 und 22, Arminda No. 13, Zaide No. 13, Ilia No. 1, Barbarina No. 24). Zum Zeichen der Trauer finden sich die Hörner fast nur in den frühen Opern. (Ausnahme: Constanze c-moll-Arie No. 10). Hingegen sind die Hörner oft mit dem Ausdruck des Heldischen verbunden: Elvira No. 1 (Anhang), Königin No. 4 und No. 14, Fiordiligi No. 14 und 25, Constanze No. 6 und No. 10, Elettra No. 4 und No. 29).

Besonders häufig verwendet Mozart die Klarinette, mit der er bekanntlich erst

* Ch. Blainville nach Kretzschmar Seite 66 a.a.O.

in Mannheim (ab 1778) vertraut wurde. * Hauptsächlich die b-Tonart-Arien weisen sie in der Instrumentierung auf, die Stücke also, die als besonders gefühlsbetont bezeichnet wurden. Besonders oft verwendet Mozart die Oboe, deren Ton weniger sinnlich und intensiver als derjenige der Klarinette, jedoch wärmer als derjenige der Flöte erscheint. **

Das Fagott als weiteres Holzblasinstrument ist von Mozart oft im humoristischen Sinne gebraucht. *** Interessant ist festzustellen, dass Mozart dieses Instrument in den Arien seiner spätern Opern (Entführung bis Titus) fast immer verwendet. Ausnahme: Marzelline No. 24, Blondchen No. 8, Barbarina No. 23, Elvira No. 8). Mit Ausnahme von Elvira fehlt es also nur in Zofen- oder Nebenrollen. Somit muss dem Fagottklang von Mozart ein Ausdruck der spezifisch weiblichen Gefühlswelt zugesprochen worden sein.

f) Hinsichtlich des Taktes lässt sich erkennen, dass Mozart für vermehrt erotischen oder aber tändelnden Ausdruck in bestimmten Stücken den Dreitakt, bzw. 6/8-Takt verwendet (Ninetta No. 10 und 23, Giacinta No. 14, Rosina No. 6 und andere, Susanne No. 27, No. 5 (Duett) und No. 18 der Zerline und No. 19 der Despina.

Für besonders innigen Ausdruck gebraucht er den langsamen Zweitakt: Gräfin No. 10 und 19, Constanze No. 10 und Pamina No. 17 (6/8 Takt als zweischlägig wirkt). ****

g) Die heutige Musikpraxis ist geneigt, die Bezeichnungen, die am Anfang eines Stückes stehen, rein tempomässig zu werten. Im Grunde sind aber diese Ausdrücke Affektbezeichnungen, und sie wurden von den Affektentheoretikern zu setzen empfohlen, damit dem Ausführenden der Hauptaffekt des Stückes sofort klar ersichtlich sei. ***** Allegro bezeichnet demnach ein Stück mit fröhlichem Grund-

* In einem Brief an den Vater vom 3. Dezember 1778 heisst es: "...ach, wenn wir nur auch clarinetti hätten! Sie glauben nicht, was eine Sinfonie mit Flauten, Oboen und Klarinetten einen herrlichen Effekt macht...".

** Vor allem weisen die Konzertarien für Aloysia Weber die Oboe auf. (Ausnahme: K.V. 294). Dafür tritt die Klarinette in zweien von den drei Arien für die Sängerin Villeneuve auf. (K.V. 582 und 583). Vielleicht liesse dieser Umstand auf einen Zusammenhang zwischen der Instrumentierung und dem Stimmcharakter einer Sängerin schliessen.

*** Vergleiche Jungk a.a.O. Seite 36: Zit. von Männer (Buffo)-Arien in Mozarts-Opern.

**** Unter den Affektentheoretikern beschäftigt sich vor allem Mattheson in dem "Neueröffneten Orchester" mit der Taktlehre. Die Arien müssten seiner Ansicht nach vorwiegend in C-Takt gehalten sein.

***** Kretzschmar a.a.O. Seite 75: Zit. nach J.J. Quantz: "Versuch einer Anweisung die Flöte traversière zu spielen" (1752).

charakter, mesto ein solches mit einem traurigen etc. Der natürlichen Empfindung entspricht im ersten Fall das schnelle, im zweiten das langsame Tempo.

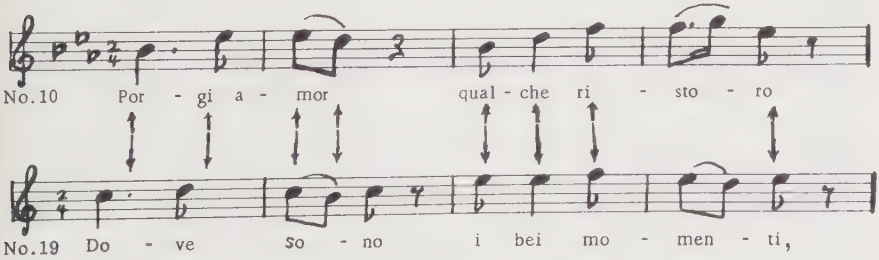
Auch bei Mozart finden sich Bezeichnungen des Tempos, wie z.B. "Andante" und "Presto" etc. Die Hauptaffektbezeichnungen erscheinen bei ihm sehr oft im Sinne der Bewegungsintensität. Ein Beispiel für diese Behauptung stellt die Arie No. 8 der Elvira: "Ah, fuggi il traditor..." dar, die mit Allegro überschrieben ist, jedoch einem negativen Gefühlszustand der Person Ausdruck gibt. *

2. Die musikalische Charakterisierung einer Gestalt mittels eines Grundmotivs als Wesenskennzeichnung.

In dem kurzen Ueberblick über die historischen Charakterisierungsarten wie sie Mozart vorfand, wurden Tonmalerei und Tonsymbolik im Sinne der Scheringschen Affektbilder interpretiert. Nun wirft aber Erich Schenk mit Recht die Frage auf, ob Mozart die Tonsymbole nur in diesem Sinn gebraucht habe, oder ob ihm "bestimmte Melodietypen zur Charakteristik bestimmter Personen gedient haben." **

Er bestätigt seine Vermutung anhand des melodischen Materials des Grafen im Figaro. ***

Aus der Untersuchung der weiblichen Arien in Mozarts Opern ergibt sich, dass auch hier die Arien einer Partie stets ähnliche Grundmotive aufweisen. Zum Teil sind es rein äusserliche Uebereinstimmungen, wie z.B. in der Partie der Gräfin die Rhythmik:



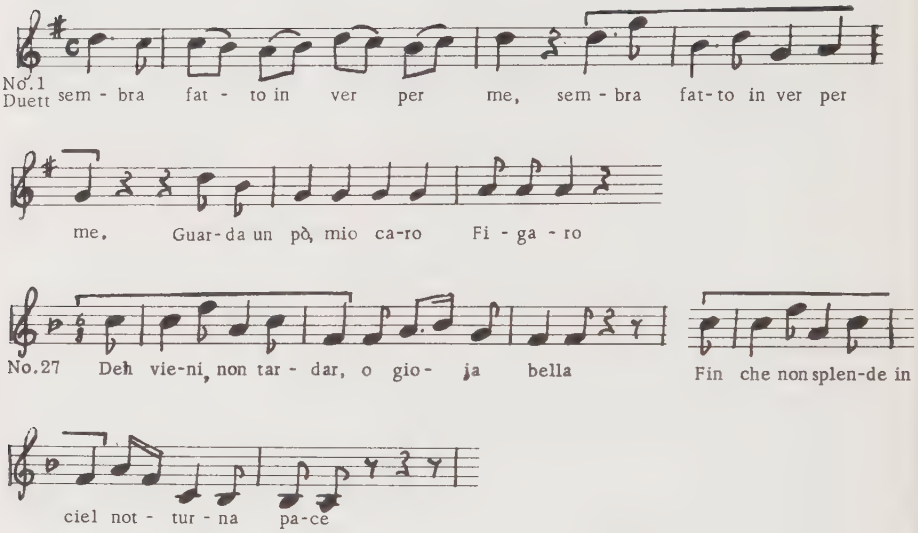
In der Partie der Susanne beruhen die Uebereinstimmungen auf Motivverwandt-

* Deutung der Affektbezeichnungen bei Jungk a.a.O. Seite 21 ff.

** E. Schenk: "Zur Tonsymbolik in Mozarts Figaro" (Mozartjahrbuch 1941, Bosse-Verlag Regensburg), Seite 122.

*** Vergleiche auch E. Graf: "Das Leitmotiv des Cherubin", Mozartjahrbuch 1942.

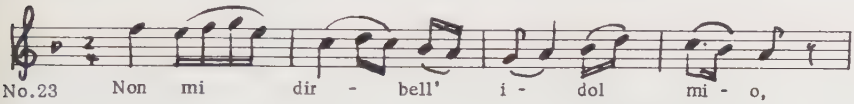
schaft:



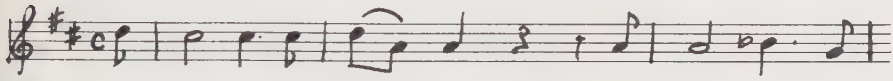
Anders verhält es sich mit der musikalischen Substanz der Partie der Anna. In diesen Arien findet sich auf den ersten Blick nicht leicht eine rhythmische, noch eine thematische Verwandtschaft, und doch wird auch diese Partie als der Ausdruck eines vollständig in sich geschlossenen Charakters empfunden. Bei der Untersuchung derselben ergibt sich die Tatsache, dass die musikalische Grundsubstanz besonders vielfältig gewandelt erscheint. Das mag zu einem grossen Teil darauf beruhen, dass die Gestalt der Anna im Textbuch nicht leicht zu erfassen ist, d.h. dass sie in ausserordentlich mannigfaltigen Affektlagen erscheint, so dass sie schwerer einen bestimmten Charaktertypus zugehörig erklärt werden kann. Gegenüber der viel einfacher analysierbaren Gräfin oder Susanne (in diesem Fall immer vom Textbuch aus gesehen und nicht vom musikalischen Standpunkt) wird dieser Umstand sehr deutlich. (Es ist auf dem Theater bekanntlich eine alte Streitfrage, ob die Partie der Anna der Hochdramatischen oder der Jugendlichen zugeteilt werden soll. Abgesehen von der Tatsache, dass Mozart die Partie für eine kaum 20-jährige Sängerin (Therese Saporiti) geschrieben hat, geht der Beweis, dass sie unbedingt lyrisch-dramatisch, keinesfalls hochdramatisch aufzufassen ist, aus den kommenden Untersuchungen und Feststellungen eindeutig hervor. Die Unsicherheit der Besetzung an und für sich aber mag eben gerade aus der Tatsache herrühren, dass der Charakter der Anna sowohl gefühlsmässig als auch vom musikalisch-analytischen Standpunkt aus infolge der grössern Inkongruenz der musika-

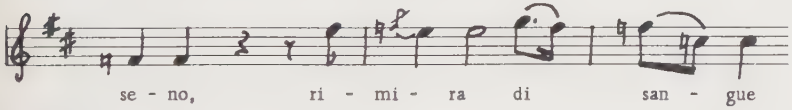
lischen Substanz weniger leicht zu erfassen ist, als die übrigen Frauenpartien in Mozarts Opern).

Bei eingehender Betrachtung der Partie zeigt sich folgendes: als Grundmotiv muss das Anfangsthema der Arie No. 23 angesehen werden:

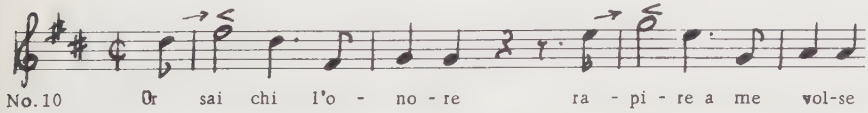


Obwohl die sogenannte "Verräterarie" (No. 10) in ganz anderer Motivik besteht und demnach auf anderer Gefühlssphäre zu beruhen scheint, zeigt sich die Berechtigung der ersten Annahme in der Tatsache, dass auch in der Arie No. 10 das als Grundmotiv bezeichnete Thema auftritt, allerdings in der variierten Form:



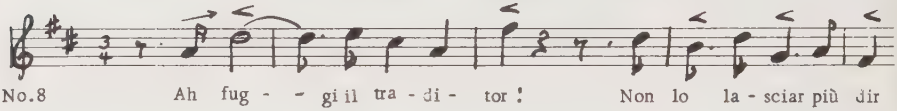


Das ist Annas wahres Wesen; diese Art Motivik kennzeichnet ihren Charakter, auch wenn sie von anderer, scheinbar ganz fremder abgelöst wird.



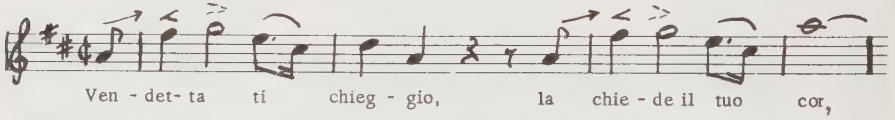
Mit diesem Beispiel scheint Anna ihrem Grundcharakter zu entsagen und einen der Königin der Nacht oder der Elvira (als Beispiele) ähnlichen anzunehmen. Dem ist aber nicht so, denn ausser der musikalischen Substanz an sich gibt es für Mozart ein weiteres Mittel, um eine Person in ihrem Wesen zu kennzeichnen: die metrische Akzentuierung, worunter die Betonung verstanden wird, die sich aus den natürlichen (rhythmisch und melodisch) bedingten Schwerpunkten eines Tonverlaufs ergibt. Auch wo die Melodik einen anderen Grundaffekt anzugeben scheint, bleibt die Einheit und Geschlossenheit des Wesens erhalten. Die metrische Akzentuierung gestattet es, einen dem Grundaffekt entgegengesetzten Affekt auszudrücken, ohne die Wesenskennzeichnung undeutlich oder uneinheitlich wer-

den zu lassen. So kann z.B. eine Frauengestalt, deren Grundmotiv einen weichen, resignierten Seelenzustand als vorherrschend, also als wesenskennzeichnend ausdrückt, sehr gut plötzlich ein leidenschaftliches, oppositionelles Melodiesymbol verwenden, ohne dass dieser Ausbruch gleich demjenigen einer Frau mit leidenschaftlichem Grundaffekt gedeutet wird. Als praktisches Beispiel diene der Vergleich zwischen einer Arie der Anna und derjenigen der Elvira:



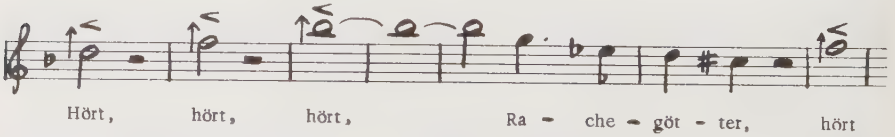
Bei dieser Arie ist die Akzentuierung weit stärker als bei Anna. Das rhythmische Moment spielt hier eine bedeutende Rolle: mit der Gegensätzlichkeit der Notenwerte (Sechzehntel - übergebundene Halbe- punktierter Achtel- Sechzehntel - Viertel etc.) kommt die unbeherrschtere Erregung der Elvira gegenüber Anna sehr deutlich zum Ausdruck. Das dynamische, leidenschaftliche Wesen der Elvira hebt sich damit klar von dem weicheren, harmonischeren, resignierteren der Anna ab.

Betonung des fis (Silbe -det-) durch nachfolgendes g (Silbe -ta) abgeschwächt, ebenso "la chie - de.." !

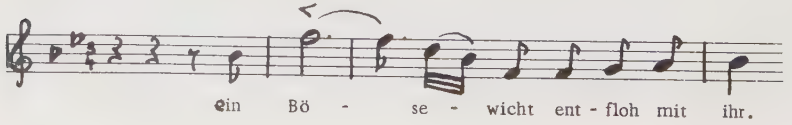


Sehr deutlich spricht auch der Vergleich zwischen den Arien der Anna und Königin der Nacht, die sich in ihrem Wesen noch konträrer gegenüberstehen.

In der Partie der Anna finden sich keine "nackten" Betonungen in der Art wie sie das folgende Beispiel der Königin zeigt:

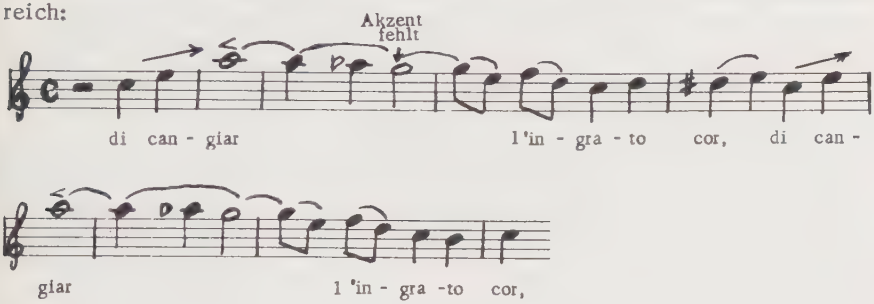


Selbst wo in dieser Partie die Betonungen durch Auftakt gemildert sind, bleiben sie sehr viel stärker als bei Anna:



Auch die rhythmische Gespanntheit wirkt sich hier als wichtiger Faktor aus: Die Silbe "B ö (sewicht)" erhält nicht allein durch den langen Notenwert (übergebundene Halbe) als vielmehr auch durch die nachfolgende 32-tel Figur eine besonders intensive Betonung. *

Ebenso ist ein Vergleich mit der Gräfin No. 19 in dieser Hinsicht aufschlussreich:



Durch den Aufstieg über zwei Töne (c'' - e'') erfolgt bereits eine Abschwächung der Hauptnote (a''). Ferner reiht die dem Akzent folgende chromatische Tonfolge a'' - as'' - g'' diesen der fliessenden Bewegung der Melodie harmonisch ein; zugleich wird auch der 2. Akzent, der sich metrisch bedingt auf der nachfolgenden Halben (g'') ergeben müsste, dadurch vollständig aufgehoben.

Es ergibt sich also aus den Vergleichen der verschiedenen Partien miteinander, dass die metrische Akzentuierung ein deutliches Kennzeichen eines ganz bestimmten Wesens darstellt. Sie ist gewissermassen der Ausdruck der innern Dynamik, Gradmesser der Intensität des Gefühlslebens, oder anders ausgedrückt: die metrische Akzentuierung scheint ausgesprochen eine Aeusserung des Temperaments zu sein. Es wird sich in den folgenden Untersuchungen, wo auf die Verwandtschaft und innern Zusammenhänge zwischen den einzelnen Partien, wie sie sich aus der musikalischen Substanz ergeben, eingegangen wird, zeigen, dass gerade die Frauen mit der stärksten natürlichen Triebhaftigkeit, d.h. diejenigen, die ihrem Temperament am meisten die Zügel schiessen lassen, die stärkste metrische Akzentuierung aufweisen.

* In seiner Studie "Zu Mozarts Zauberflöte" (a.a.O. S. 123 ff.) gelangt der Psychologe E. Neumann mit der Analyse des Textes zur Identifizierung der Königin der Nacht mit der "Furchtbaren", der "Grossen Mutter", der Heroin des Mondes, die sich in steter Auseinandersetzung mit der Herrschaft der Väterwelt, des Tages und der Sonne befindet. Gerade diese kriegerischen, agressiven Züge werden auf die angedeutete Weise musikalisch von Mozart unverkennbar dargestellt.

3. Die 4 Kategorien von Frauengestalten in Mozarts Opern.

Bei einem Vergleich der einzelnen Partien miteinander zeigt es sich, dass nicht nur die Arien einer Gestalt grundmotivisch übereinstimmen, sondern dass auch die musikalischen Substanzen verschiedener Frauen untereinander verwandt sind. Gestützt auf diese Verwandtschaft lassen sich die einzelnen Gestalten zu Gruppen zusammenfassen, und zwar in insgesamt 4 Kategorien weiblicher Wesensarten, wie sie auch auf Grund der Libretti ihrer Stellung und ihres Verhaltens nach erfasst werden können: die Heldin, die Zofe, die reife Frau und das junge Mädchen.

Die erste und zweite Kategorie lassen sich anhand ihrer musikalischen Substanz leicht als historischen Quellen entspringend bezeichnen, während gerade die beiden letztgenannten Kategorien als spezifisch mozartische betrachtet werden müssen. Im Folgenden soll nun versucht werden, diese verschiedenen Gruppen auf Grund der musikalischen Eigenart zu erfassen und näher zu bestimmen.

In der Gruppe der Heldinnen schliessen sich die Figuren zusammen, die ihrem Wesen nach aktiv, dynamisch veranlagt sind. Sie wehren sich gegen das Schicksal, das ihnen grosse Schwierigkeiten in den Weg legt. In den meisten Fällen müssen sie jedoch am Ende den Kürzeren ziehen, was ihnen eine gewisse tragische Note gibt. Sozial stehen sie immer hoch (Dame, Prinzessin, Königin).

Was lässt vom Musikalischen aus gesehen diese Definition zu, die sich zunächst aus dem textlichen Vorwurf ergibt?

Alle die Frauengestalten, die in der Tabelle unter der Rubrik Heldin zusammengefasst sind, weisen in ihrer musikalischen Substanz dasjenige Grundmotiv auf, das in der Affektenlehre zur Kennzeichnung des heroischen, dynamischen Wesens gebraucht wurde. Bezeichnend sind hier, wie bereits festgestellt wurde, besonders die weiten Intervalle, sowie der punktierte Rhythmus. *Beide geben dem erregten, willensstarken Wesen dieses Frauentypus Ausdruck. In Mozarts Opern findet sich diese Gestalt schon in seinen frühsten Werken der ernsten Gattung, deren Textbücher von italienischen Librettisten stammen, so wie auch deren musikalischer Aufbau nach italienischem Vorbilde erfolgt. Genau dieselben Charakterzüge wie in der traditionellen Opera Seria zeichnen Mozarts Heldinnen aus. Der heldische Typus der Frau entsprach nicht dem Ideal der Zeit, ist darum in seinem Wesen auch meist negativ gezeichnet. **

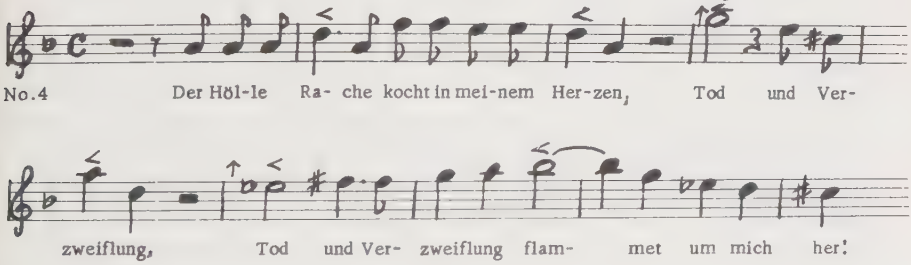
* Siehe Kapitel 1, S.27.

** Vergleiche die meistkomponierten Textvorwürfe der italienischen Opere Serie, als deren Autoren in vielen Fällen Pietro Metastasio (1698-1782) und Apostolo Zeno (1668-1750) zeichnen. - Die "seconda donna" hatte diese oft intrigante Rolle zu übernehmen, während die "prima donna" das jugendlich-lyrische Ideal verkörperte.

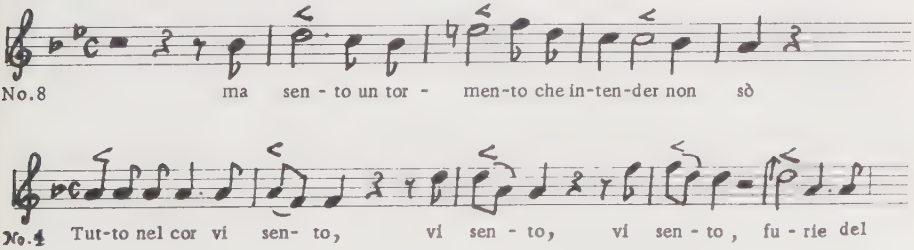
Die frühen Heldinnengestalten Mozarts sind aber noch nicht von persönlichem Leben erfüllt, da sie nicht nach dem technisch-stilistischen Prinzip, welches die lebendige Erscheinung des Menschen auf der Bühne zur Folge hat, charakterisiert sind. So weisen Ismene und Elettra ausser den kennzeichnenden Affektmotiven keine persönlichen Eigenheiten auf. Doch bereits in den Arien der Giunia macht sich eine gewisse lebendige Ausdruckskraft bemerkbar.* In den späten Opern gehören ausser der Königin, die eine in sich geschlossene Persönlichkeit mit dem Grundcharakter der heldischen Frau darstellt, auch Elvira und Vitellia ihrer musikalischen Grundsubstanz nach in diese Kategorie. Sie verkörpern aber nicht mehr den reinen Heldinnentypus, sondern tragen, den natürlichen Lebensgesetzen entsprechend, auch Elemente der Gegenseite in sich.

Die metrische Akzentuierung bei diesen Gestalten ist die kräftigste von allen vier Kategorien.

Innerhalb der Gruppe selber ist die Königin als die am stärksten akzentuierte anzuführen:



Dann folgen Ismene und Elettra:

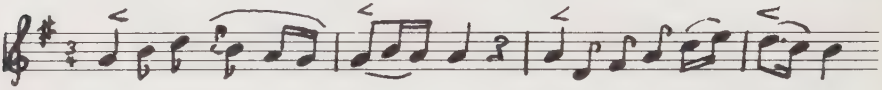


* Vergl. Kapitel 5.

Elvira ist durch den Auftakt bereits abgeschwächt:

No.3 Ah, chi mi di - ce ma-i, quel bar - ba -ro dov' è?

Noch schwächer sind die metrischen Akzentuierungen bei Vitellia, die damit bereits gegen eine andere Kategorie, derjenigen der "jungen Mädchen" hintendiert.



No.2 Deh, se pia - cer mi vuo - i, deh, se pia -cer mi vuo - i,

Die Quelle der folgenden Kategorie von Frauengestalten in Mozarts Opern ist nicht die ernste, sondern die heitere Oper. Hier handelt es sich um einen Typus, der dem erstgenannten entgegengesetzt erscheint: Der pathetischen, oft unreal wirkenden oder dann fast allzu real in handgreifliche tragische Situationen verstrickten Heldin stellt sich die aus dem italienischen Volksleben stammende, wirklichkeitsnahe Figur der Zofe gegenüber. Es handelt sich hier um ein Erbe der alten Commedia dell'Arte, die der Bühne die Gestalt der Columbine geschenkt hatte : sie schlummert in dem schlauen, koketten Kammerkätzchen der Opera Buffa. Das musikalische Charakterbild beruht hier weniger auf der Darstellung von Affektzuständen, wie es bei der Heldin der Fall ist, sondern in der tonmalerischen Wiedergabe ihres Plapperns und Trippelns, wodurch sie in ihrem leicht verspielten, zierlichen und kätzchenhaften Wesen klar und deutlich geschildert ist. *

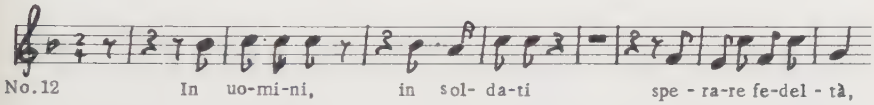
Besonders in den frühen Opere Buffe Mozarts treten reine Vertreterinnen dieses Standes auf. ** Je individueller freilich seine Gestaltung der Opernfiguren wird, desto sublimierter und inniger erscheinen auch die Zofen in ihrem Wesen. So ist z.B. Susanne in ihrer musikalischen Substanz deutlich als Kammerkätzchen zu erkennen, und doch schlägt in ihr das warme Herz eines lebendigen jungen Mädchens; sie bewegt nicht mehr der marionettenhafte Mechanismus des typischen Buffa-Zöfchens. Der Grund dieser andern Wirkung wird sich aus den kommenden Untersuchungen noch ergeben.

* vergl. E. Lert: "Mozart auf dem Theater" (Schuster & Löffler-Verlag, Berlin 1918) über die Malerei der Affekte (s. S. 243), wo er von der "gestischen Gestaltung" derselben spricht.

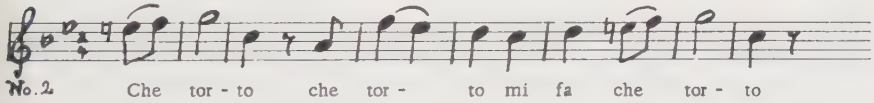
** Ninetta, Serpetta, Giacinta. (Vergl. Tabellen)

Der musikalische Gehalt der Zofen trägt unverkennbar eine natürliche Triebhaftigkeit in sich, die in den verschiedenen Zofenpartien in mehr oder weniger sublimierter Weise zum Ausdruck kommt.

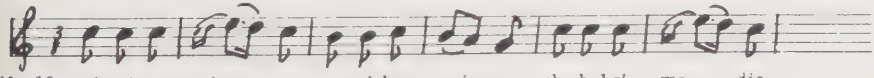
Am ausgesprochensten ist es bei Susanne der Fall, während von den Zofengestalten der späten Opern Despina am meisten den Typus der schlauen, berechnenden Kokette vertritt. Ihre musikalische Grundsubstanz besteht zum grössten Teil aus den typischen Zofenmotiven:

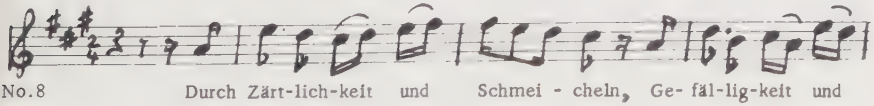


Susanne dagegen lässt sich oft mit den Gestalten der Kategorie der jungen Mädchen vergleichen:

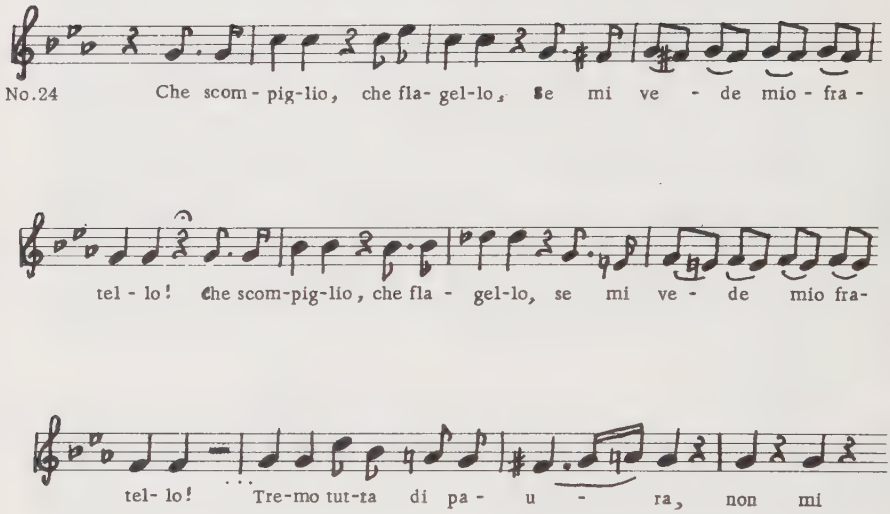


Zwischen diesen beiden Polen stehen Zerline und Blondchen. Während Zerline mit den vielen Dreiklangsmotiven und den "neapolitanischen Schleifern" (= doppelten Vorschlägen) ein warmes, natürlich-sinnliches Wesen ausstrahlt, kommt bei Blondchen in den liedhaften Gesängen eine gewisse naive Sentimentalität und heitere, unproblematische Gesinnungsart zum Ausdruck.





Ueber die Zofen der früheren Opera Buffa ist nicht mehr zu sagen, als was bereits von den Heldinnen der frühen Opere Serie festgestellt wurde, dass sie nämlich im Typenhaften bleiben und nur hie und da Leben hervorzuspriessen beginnt, wie etwa im folgenden Beispiel der Giacinta:



Hier handelt es sich um ein Stück Seelenmalerei, indem die Angstgefühle der Giacinta geschildert werden. Diese Darstellung eines bestimmten Affektzustandes ist nicht mehr rein konventionell, sondern es macht sich hier bereits eine persönliche Art des Ausdrucks geltend. (z.B. die verstärkte Erregung bei der Wiederholung des Ausrufs: "che scompiglio, che flagello!" welche durch die steigende Melodielinie (kleine Terzen) ausgedrückt wird, etc.).

Die Akzentuierung der Zofenmelodie ist bedeutend weniger stark als diejenige der Heldinnen. Die Motivik ist immer auftaktig, was den Akzent auf 1 sehr abschwächt:

Eine Abstufung lässt sich hier ebenfalls erkennen: Je sublimierter und individueller der Ausdruck der Gestalt wird, d.h. je mehr er sich dem Typus des jungen Mädchens nähert, desto mehr verschwindet der Akzent auf 1, und die Melodie erhält etwas Schwebendes.

Dass der metrische Akzent als Kennzeichen, wenn auch nur sehr leicht, in dieser Kategorie immerhin erhalten bleibt, ist als charakteristisches Zeichen die-

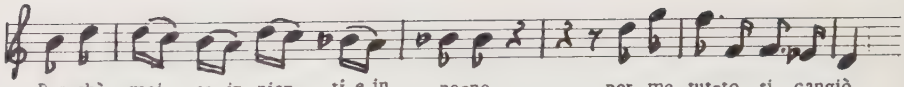
ser Wesensart zu werten: Ihre Gefühlswelt bleibt stets im Realen haften und verliert sich nicht in traumhaften Weiten, wie diejenige der jungen Mädchen.

Damit wurde ein Ueberblick über die Gestalten gewonnen, die in der Hauptsache als der historischen Darstellungspraxis entstammend bezeichnet wurden. Wenn nun von den restlichen zwei Kategorien die Rede sein soll, so muss gleich von Anfang an darauf hingewiesen werden, dass ganz besonders hier der Ausdruck Kategorie mit Vorbehalt aufzufassen ist, indem es sich nämlich um diejenigen Gestalten handelt, die von Mozart am individuellsten gezeichnet worden sind, und die deshalb eigentlich jede eine Welt für sich darstellen. Eine Tatsache aber gibt uns die Berechtigung, sie zu einer Gruppe zusammenzufassen: die Verwandtschaft der Grundmotive. Es steht auch hinter diesen Frauengestalten eine historische Gattung, wiewohl die Erinnerung an sie fast vollständig in den Hintergrund gedrängt wird, angesichts der Tatsache, dass es Mozart gelingt, jeder einzelnen Gestalt soviel persönliches Leben einzuhauchen, dass ihre Originalität bei weitem die typischen Züge überschattet.

Die Ahnin der beiden Kategorien, der reifen Frauen und der jungen Mädchen ist Rosaura, die lyrische Gestalt der Commedia dell'Arte, wie sie nach der Reform Goldonis * auftauchte. Aber auch vom Wesen der lyrischen Primadonna in der Opera Seria haben diese Frauengestalten Mozarts etwas mitbekommen, besonders was ihre musikalische Zeichnung betrifft (Affektendarstellung). Dem der Heldin entgegengesetzten Charakter entspricht die weiche, fliessende, rhythmisch ruhige Melodielinie, die mehr fällt als steigt und damit Resignation und eher negative Gefühlszustände zum Ausdruck bringt. Zugleich kommt durch diese Eigenschaft der musikalischen Substanz die Aeusserung von grosser Innerlichkeit und Lieblichkeit zustande. Die Frauengestalten der beiden spezifisch mozartischen Kategorien könnten allgemein als die "Frauen mit den warmen Herzen" ** bezeichnet werden. Sowohl die "reifen Frauen", als auch die "jungen Mädchen" besitzen sie. Es ist kein Wesensunterschied zwischen diesen Gruppen, nur das Alter und die Wirkung der Lebenserfahrung trennt sie: Die reifen Frauen haben ihr Schicksal mit Resignation auf sich genommen, ohne sich noch dagegen aufzulehnen. Ihr Schmerz und ihre Sehnsucht macht sich höchstens in leiser Klage Luft. Der musikalische Ausdruck bleibt stets harmonisch und massvoll. Als Hauptvertreterin dieser Kategorie hat die Gräfin zu gelten. Ihre musikalische Grundsubstanz spricht am deutlichsten von diesen Gefühlen. In ausgesprochen würdiger und zugleich rührender Art gibt sie ihrem Schmerz Ausdruck.

* Vergl. Einleitung S. 16.

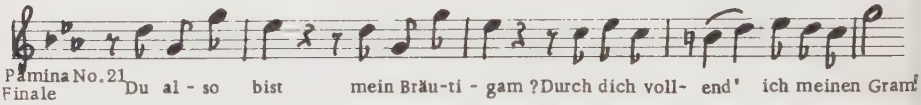
** B. Paumgartner: "Mozart" Seite 33



Gräfin No.19

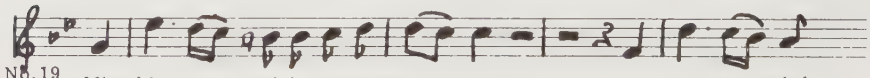
Anders erscheinen die jungen Mädchen. In ihnen empört sich alles gegen das Unrecht, das sie erleiden müssen, und sie sind nicht bereit, oder erst nach heftigen innern Kämpfen, sich in das Unabänderliche zu ergeben. Sie besitzen aber nicht das heftige, auflodernde Temperament der Heldin, die nichts anderes kennt, als den Willen sich Recht zu verschaffen, sondern auch sie besitzen die seelische Tiefe und Empfindsamkeit, welche die reifen Frauen auszeichnen.

Die jungen Mädchen sind also gewissermassen die jüngern Ebenbilder der reifen Frauengestalt, deren harmonische Ausgeglichenheit sie noch nicht besitzen. Das jugendliche Ungestüm kommt z.B. bei Pamina deutlich zum Ausdruck:



Pamina No.21
Finale

Indessen auch das verinnerlichte, tiefgründige Wesen:



No.19
Terzett

Die Grenzen zwischen den beiden Kategorien sind sehr schwer zu ziehen. Ihrem Alter und ihrer Stellung entsprechend müssten Constanze wie auch Anna den jungen Mädchen zugeteilt werden. Die musikalische Substanz aber weist sie in ihrer Ausgewogenheit den reifen Frauen zu. *

* Auch hier finden sich Gestalten, die im Typenhaften stecken bleiben. Ihre musikalische Substanz weist sie zwar den reifen Frauen, resp. den jungen Mädchen zu, aber sie sind denen aus den spätern Opern (vergl. Kap. 5) infolge ihrer musikalischen Behandlung nicht ebenbürtig an Ausdruckskraft: Aspasia, Silvia, Sandrina, Tamiri und Rosina sind von Mozart noch sehr schemenhaft gestaltet.

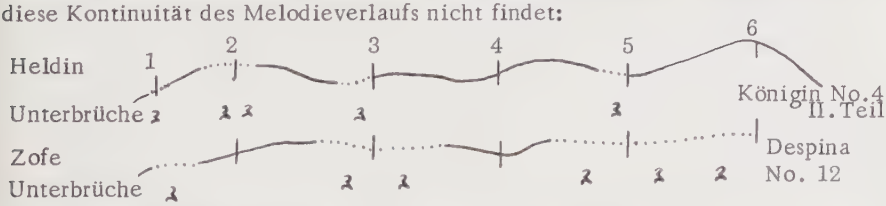
Pamina am nächsten verwandt ist Ilia, doch auch Fiordiligi (diese mit einem Zug zur Heldin in No. 14), Dorabella, Zaide, Servilia, Tamiri und Celia sind ausgesprochene Vertreterinnen dieser Kategorie.

Die Gestalten der reifen Frauen und jungen Mädchen sind die ethisch hochstehendsten in Mozarts Opern. Einer alten Tradition gemäss ist der geistige Adel mit dem äussern verbunden. Das soll aber nicht heissen, dass die weniger hochgeborenen Gestalten in Mozarts Opern geistig und sittlich nicht hochstehend seien. Gerade dadurch, dass auch die Partien der andern Kategorien zeitweilig die musikalische Substanz der reifen Frauen und jungen Mädchen aufweisen (was besonders in den späten Opern der Fall ist), werden sie ebenfalls zu persönlichen und ergreifenden Wesen gestempelt. Darf das nicht als ein Hinweis auf die allgemein menschliche Vorurteilslosigkeit Mozarts aufgefasst werden, ein Ausdruck seiner humanen und sozialen Einstellung, wie er sich auch in seinen Briefen immer wieder findet?

Wie lässt sich nun dieser Ausdruck besonderer Innigkeit und menschlicher Wärme musikalisch erklären?

Bei allen diesen Gestalten von reifen Frauen und jungen Mädchen lässt sich die Melodielinie als eine mehr oder weniger ununterbrochene Wellenlinie verfolgen:

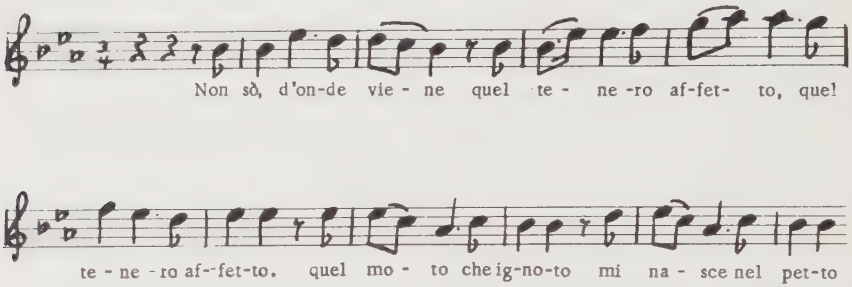
Wird das Schema des Melodieverlaufs bei den Heldinnen oder den Zofen daneben gestellt, so macht sich ein deutlicher Unterschied bemerkbar, indem sich hier diese Kontinuität des Melodieverlaufs nicht findet:



Die metrische Akzentuierung drückt sich bei den Frauen und Mädchen - was in hohem Masse durch den besondern Melodieverlauf bedingt ist - sozusagen negativ aus, weil eigentliche Akzente nicht festzustellen sind, wodurch die Melodie etwas Schwereloses, Schwebendes bekommt. Die fortlaufende, ununterbrochene Melodielinie kann als die typisch mozartische Cantilene bezeichnet werden. Es ist die Linie, wie sie z.B. im Andante der Sonate für Rosa Cannabich * (die Mozart nach seinen eigenen Worten dem Charakter des jungen Mädchens anpasste), erscheint. In der Vokalmusik kommt sie in der Konzertarie für Aloysia Weber:

* K.V. 309.

"Non sò d'onde viene..." * zum ersten Mal zu ihrer vollen Entfaltung.



Als Lehrmeister, von denen Mozart diese Art der Melodieführung lernen konnte, sind besonders die Neuneapolitaner unter der Führung von Johann Christian Bach ** bekannt. Süssigkeit und Innigkeit des Ausdrucks konnte er wohl von ihnen übernehmen, was er aber aus seinem eigenen Genie hinzugab, ist die geistige Vertiefung, die Verlebendigung und die Individualisierung des Stoffes. Diese Ausdrucksform scheint dazu die dem reifenden Meister angemessenste zu sein, um seinen eigenen, tiefsten Gefühlen Ausdruck zu geben. Dies lehrt gerade die Tatsache, dass sie in den Konzertarien für die"geliebte Weberin"in Erscheinung tritt. Daher mag sie auch noch eine ganz besondere, sozusagen irrationale Wirkungskraft auf den Zuhörer ausüben, der bei ihrem Auftreten spürt, dass hier die reinsten und innigsten Gefühle eines Herzens zum Ausdruck kommen.

Die gefühlsmässige Anerkennung, dass die ununterbrochene, wellenförmige Bewegung der Melodie der weiblichen Wesensäusserung vollkommen entspricht, soll im Folgenden noch von einem aussermusikalischen - vom psychologischen - Standpunkt aus bekräftigt werden.

Es sind die Forschungsergebnisse des holländischen Phaenomenologen Buytendijk, die dabei als Unterlage dienen sollen. ***

Buytendijk unterscheidet Grundkennzeichen der männlichen und weiblichen

* K.V. 294

** (1735-1782); E. Schenk stellt z.B. das erste Gräfinnenthema (No. 10) als "Spielform eines von J.Chr. Bach übernommenen Lieblingsgedankens" dar. A.a.O. Seite 130.

*** Prof. Dr. F.J. Buytendijk: "Algemene Theorie der menselijke Houding en Beweging" (Spectrum-Verlag, Utrecht 1948). Die angeführten Stellen wurden von L. Koch ins Deutsche übertragen.

Bewegungsart. * Gerade in ihr lassen sich typische männliche und weibliche Eigenarten erkennen, wenn es sich dabei um eine mechanisch ausgeführte, gedankenlose Tätigkeit handelt. Buytendijk definiert das Gehen als den Ausdruck einer spontanen Bewegungskraft, wobei die innerlich bedingte Dynamik des Wesens in Erscheinung trete. ** Den Unterschied in der Grösse von männlichen und weiblichen Schritten betrachtet er als sekundär bedingt. Die Hauptsache sei vielmehr die Aeusserung der verschiedenen innern Gerichtetheit des männlichen und des weiblichen Wesens: Während sich das Gehen des Mannes als durch Pausen unterbrochener, aus einem plötzlichen Impuls und reaktiver Einstellung heraus entstandener Vorgang erkennen lasse, die Bewegung also zahllose Male endige, gehe sie bei der Frau ohne Ende fort, d.h. also: sie ist gleichmässig fliessend, wellenförmig. Denn die Bewegung einer Frau, sagt Buytendijk, entspringe aus einer anwachsenden Tendenz, die von der Aussenwelt herausgefordert werde. "Es ist, als ob bei der weiblichen Bewegung in jedem Augenblick eine innige Verbindung mit der Vergangenheit und dem Zukünftigen bestehe." **

Damit ist also bekräftigt, was dem Zuhörer das Gefühl als von Mozart richtig dargestellt zu erkennen gibt: die wellenförmig verlaufende Melodielinie als der Ausdruck des weiblichen Wesens.

Eine Bestärkung in diesem Sinne stellen sodann auch Betrachtungen und Vergleiche der männlichen Gestalten aus Mozarts Opern dar. Hier können vor allem die Untersuchungen von Erich Schenk in Bezug auf die musikalische Substanz des Grafen herangezogen werden. ***

Als musikalisch das Wesen des Grafen kennzeichnend weist Schenk auf den skalenartigen Melodieverlauf hin. **** Denselben erkennt er auch bei Figaro. ***** Diese männliche Grundsubstanz stimmt vollständig mit den von Buytendijk in Bezug auf das männliche Gehen gemachten Erhebungen überein: Es handelt sich um einzelne, deutlich geschiedene Teile, Melodiephrasen. Die Grundmotive stehen für sich allein, sie fliessen nicht ineinander über, wie die weiblichen.

Buytendijk stellt zudem eine Beschleunigung gegen das Ende der männlichen

* a.a.O., Kapitel 6: "Ueber die männliche und die weibliche Bewegung" Seite 500 ff.

** a.a.O. Seite 503

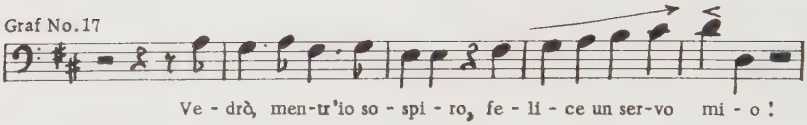
*** vergl. E. Schenk, a.a.O.

**** E. Schenk a.a.O Seite 124.

***** Schenk sieht hier allerdings mehr die Möglichkeit einer parodistischen Verwendung des Grafenmotivs durch Figaro. Im Zusammenhang mit den in dieser Arbeit gemachten Erhebungen möchten wir aber eher auf die Auslegung dieses Motivs als typisch männlich tendieren, da es im weitern z.B. auch bei Don Giovanni (No. 11, T. 5, 6, 7, 8 etc) und Guglielmo (No. 15, T.1, 2, 3, 4 etc.) auftaucht.

Gehbewegung fest, die sich auch in der Musik bemerkbar macht. Er nennt diese Beschleunigung "vielleicht irreal", aber den Eindruck eines Akzents erweckend. Im folgenden Beispiel des Grafen erscheint dieser Akzent deutlich ausgeprägt:

Graf No.17



In Bezug auf die metrische Akzentuierung lassen sich hier Parallelen mit den weiblichen Heldinnen ziehen: Auch bei ihnen kommt mit ihr ein männlich-kräftiges Element zum Ausdruck. (Vergl. Beispiele der Königin: S.40 ,43 u.a.) Jeder einzelne Teil der männlichen Bewegung, so stellt der Phaenomenologe weiter fest, sei dazu in sich abgeschlossen durch einen Endpunkt, der phaenomenologisch die ganze Bewegung beherrsche.

In der musikalischen Darstellung lässt sich dieser Endpunkt ebenfalls deutlich erkennen: das aufsteigende Skalenmotiv besitzt eine gewisse Zielstrebigkeit.

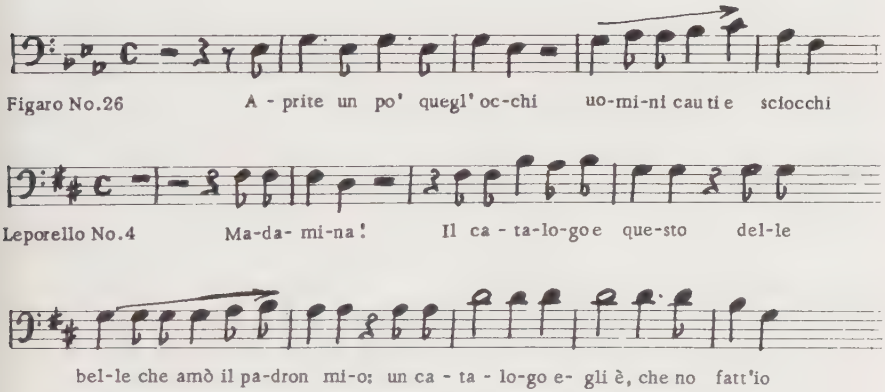
Die verschiedene Art der Aeusserung ihres Wesens bezeichnet Buytendijk als beim Manne aus dem Bedürfnis zur Ueberwindung eines Widerstandes, bei der Frau aus demjenigen des Spielerischen, des "Bewegen und Bewegtwerdens" herauswachsend.

Diese Tatsache erkannte Mozart - bewusst oder intuitiv - und seine Gestalten erhielten nicht zuletzt dadurch ihr lebenswahres Wesen.

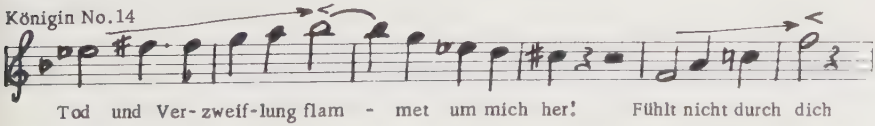
Sein Erfassen der menschlichen Ausdrucksweisen geht indessen noch weiter als bis zur Darstellung des reinen männlichen oder weiblichen Wesens. Auch die Mischtypen, d.h. wo sich männliche und weibliche Elemente zugleich finden, werden in ihrem Wesen klar und richtig dargestellt. Das zeigen einige weitere Vergleiche männlicher und weiblicher Gestalten aus seinen Opern. So ist es z.B. interessant festzustellen, dass sich die zuletzt besprochene weibliche Substanz auch bei Männern findet, und zwar handelt es sich um die eher weich veranlagten Gestalten wie Belmonte, Ottavio, Tamino und Ferrando. Das Schema des Melodieverlaufs zeigt auch hier die fast ununterbrochene Wellenlinie, sowie die weiblichen Taktendungen. Ein wesentlicher Unterschied besteht nur in der Melodierichtung, die bei den Männern viel weniger fallende Tendenz als bei den Frauen, womit die musikalische Substanz immerhin dem männlichen Skalentyp verbunden bleibt. Bezeichnenderweise erscheint der Mann mit der am meisten fal-

lenden Melodielinie als der weichste: Ottavio. (Vergleiche Tamino No. 3, Belmonte No. 15, Ferrando No. 17 und Ottavio No. 2 (Anhang) + No. 21).

Auf Grund der musikalischen Substanz lässt sich auch ein männliches Gegenstück der Zofen erkennen: In deren tonmalerischer Art drückt sich der Nachkomme des Harlekin aus der Commedia dell'Arte aus. Allerdings fehlen ihm die vielen schmeichlerischen Wendungen in Form der "Sospiri" und Schleiferfiguren, wie sie sich bei den Zofen finden. Die männliche Substanz weist auch hier etwas Kernhafteres, Härteres auf als die weibliche. Daran sind besonders die männlichen Taktschlüsse schuld:

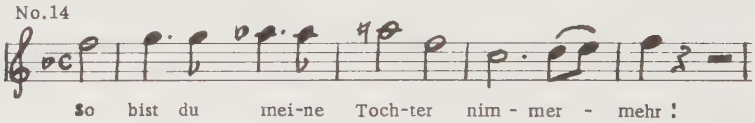


Ausser Figaro gehören auch Pedrillo, Leporello und Papageno in diese Kategorie von Männergestalten. Kein männliches Gegenstück weisen die Heldinnen auf. Das aufgeregt, unbeherrschte Wesen, das dieselben auszeichnet, würde sich als Charakterzeichnung eines Mannes schlecht ausnehmen. Diese Gefühlsgeste würde als übertrieben und unmännlich empfunden. In gewisser Hinsicht stehen sich - wie bereits angedeutet wurde (vergl. S. 52) - Heldin und Mann in der Art des Grafen gegenüber. Auch die Heldin wird in ihrer Affekthaltung oft durch den Skalentypus gekennzeichnet:



Eine Beschleunigung stellt sich auf "(Ver-) zweiflung" ein; der Endpunkt der Bewegung ist mit "flammet" erreicht. Dasselbe ergibt sich bei "(fühlt) nicht durch (dich)", mit dem Endpunkt auf "dich". Das Skalenmotiv taucht ferner bei den Worten: "so bist du meine Tochter nimmermehr" auf. Bei der dreimaligen Wiederholung des "Hört" macht sich die Beschleunigung weniger geltend, das Skalenmotiv wirkt durch die Unterbrechungen (halbe Pausen) fanfarenartig. Diese Arie ist die bei den Frauen am konsequentesten mit dem Skalenmotiv durchgeführte. Wo es in andern Partien auftaucht (z.B. Anna: Introduktion, bei den Worten: "Non sperar se non m'uccidi.." und No. 10: "Vendetta ti chieggio..." wird es sogleich von andern, typisch weiblichen Motiven abgelöst. Während das (vor allem das aufsteigende) Skalenmotiv als Ausdruck positiven Lebensgefühls gedeutet werden muss, sowie auch als ein solcher starken Selbstbewusstseins und bewusster Ueberlegenheit, so finden sich bei den Frauen immer wieder Motive, die auf eine gegenteilige Einstellung schliessen lassen: entweder stille Resignation (s.Elvira Beispiel No. 8, Takt 14-27) oder aber leidenschaftliche Erregung(s. Königin Beispiel No. 3, Takt 21-32). Das Skalenmotiv, konsequent durchgeführt, scheint also tatsächlich der Ausdruck männlich-beherrschter Gefühlssphäre zu sein. Schenk weist im weitern auf die Nuancen dieser Skalenmotive hin: wo leidenschaftlicher Schmerz zum Ausdruck kommen soll, wird die Skala chromatisch gefärbt, wie dies z.B. auch bei der Königin der Fall ist:

No.14



Es gibt noch eine weitere Kategorie von Männern, die hier kurz gestreift werden soll. Es sind diejenigen Gestalten, deren Empfindungs- und Erfahrungswelt soweit ausgeglichen ist, dass sie "über den Dingen" zu stehen scheinen. Ihr Hauptvertreter ist Sarastro, der abgeklärte Weise. Die musikalische Grundsubstanz besteht aus einer verhältnismässig langsamen Folge von eher langen Notenwerten, die sich vielleicht nicht zu Unrecht als "cantus firmus" bezeichnen liesse, bringt doch dieser im mehrstimmigen Satz dasselbe zum Ausdruck, was aus dem Wesen dieser Männer strahlt: die Stütze und zusammenhaltende Kraft gegenüber ihrer Umwelt - sinnbildlich gesprochen die "res prius facta". Es ist im Uebrigen dieselbe Cantilene wie bei den reifen Frauen und den jungen Mädchen. Hier jedoch fehlen leidenschaftliche Aufwallungen vollständig, in der Musik drückt sich keine seelische Labilität aus wie in den weiblichen Partien. Ist dies aber nicht eine weitere Erklärung dafür, dass die Mozartschen Frauen so echt wirken, indem dieser erhöhten Inkonstanz der jeweiligen Gefühlszustände gegenüber dem Manne musikalisch Rechnung getragen wird ?

Zu dieser Art Männer gehören ausser Sarastro der 1. Sprecher, Don Alfonso, der Komthur, Idomeneo und Titus; auch Bassa Selim (eine Sprechrolle) wäre wohl in dieser Kategorie, hätte ihn Mozart musikalisch gestaltet. Bezeichnend ist für die Männer auch die Abstimmung der Stimmhöhe auf die Wesensart, die sich mit der bekannten psychologischen Beobachtung, dass die "männlichsten" Charaktere die tiefsten Stimmen, die weiblichen Wesen verwandten, höhere besitzen, deckt. Bei den Frauen treten die Unterschiede in der Stimmlage sehr viel weniger deutlich zutage, indem die Partien sich nicht in Bezug auf ihren Umfang bestimmten Kategorien zuordnen lassen. Massgebend düften hier für Mozart eher praktische Erwägungen gewesen sein, in der Hinsicht nämlich, dass er den persönlichen Stimmumfang der Sängerin, für welche die Partie geschrieben wurde, zu berücksichtigen hatte. *

Zusammenfassend lässt sich also erkennen, dass Mozart bestimmte musikalische Grundmotive für den Ausdruck bestimmter Grundaffekte benützt.

Diese Grundaffekte bedeuten bei ihm zugleich die Wesenskennzeichnung einer bestimmten Kategorie von Frauengestalten.

4. Die Berücksichtigung der natürlichen Entwicklung einer Affektlage in der musikalischen Darstellung des Menschen durch Mozart.

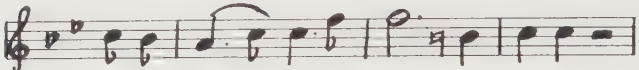
Die Frage, ob Mozart bestimmte Tonsymbole zur Charakterisierung bestimmter Gestalten verwendet, lässt sich also im positiven Sinne beantworten. Zugleich zeigt es sich, dass Mozart die Erkenntnis von der verschiedenen männlichen und weiblichen Wesensäusserung in die musikalische Darstellung im richtigen Sinn einbezieht, indem er den Frauengestalten den wellenförmigen Melodieverlauf, den männlichen Gestalten hingegen den stufenförmigen, unterbrochenen zuweist.

Genügen aber diese Feststellungen als Begründung der lebendigen Wirkung von Mozarts Frauengestalten? Wohl nicht, denn im Verlauf der vorhergehenden Untersuchungen musste immer wieder darauf hingewiesen werden, dass mit der Kennzeichnung der Gestalten mittels bestimmter musikalischer Symbole nur ein geringer Teil ihres Wesens erfasst wird. Es wurde ja auch stets nur auf die Affektendarstellung Bezug genommen, die - wie bereits festgestellt - nicht die lebendige Wirkungskraft der Gestalten herbeizuführen vermag.

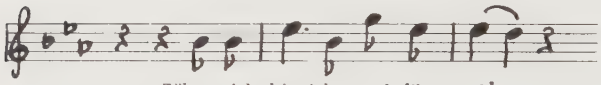
Die Resultate unserer Untersuchungen ergaben bis jetzt, dass Mozart bestimmte Affekte zur Wesenskennzeichnung bestimmter Menschentypen verwendet, dass

* Altpartien wurden bekanntlich nur für Kastraten geschrieben.

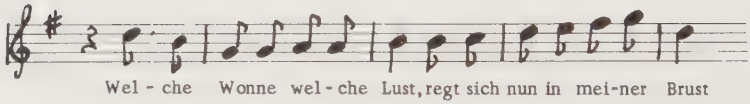
also ein Affekt nicht nur im Sinne eines vorübergehenden Seelenzustandes gebraucht wird, sondern dass ein besonders häufiger, mit für diese Person bezeichnenden Ausdrucksformen versehener Affekt im Sinne eines Grundaffekts immer wieder erscheint innerhalb einer Partie. Und zwar überstrahlt der Ausdruck dieses Grundaffekts jeden andern Affekt, d.h. zum Beispiel: die Freude der heldischen Gestalt äussert sich verschieden von derjenigen der Zofe etc., indem bei der einen das heldische Grundmotiv auch beim Zustand von Freude, bei der andern das ihrer Kategorie entsprechende ebenfalls erhalten bleibt.



Fiordiligi No.14



Pamina No.21 (Finale)



Blondchen No.1

Es lässt sich also erkennen, dass das musikalische Symbol im Sinne der Grundaffektdarstellung wohl geeignet ist, eine Person in ihrer Wesenseinheit und Grundlage zu kennzeichnen, dass aber damit ihre Lebendigkeit noch nicht zustande kommt. Offenbar fehlt also dieser Art von musikalischer Darstellung des Menschen ein Element, das in der wirklichen Aeusserung des lebendigen Wesens vorhanden ist. Anhand einer Untersuchung derselben soll nun dieses Element zu erfassen versucht werden. Folgender häufig auftretender Fall mag dabei als Beispiel dienen: Ein Mensch muss von einer ihm liebgewordenen Umgebung Abschied nehmen. Das Gefühl, das ihn in diesem Augenblick beherrscht, pflegt generell als Trauer bezeichnet zu werden. In was besteht nun aber eigentlich dieser Begriff, was für Komponenten trägt diese Bezeichnung eines Seelenzustandes in sich? Bei dieser Frage tritt sogleich eine Tatsache klar ins Bewusstsein, dass nämlich ein sogenannter Seelenzustand, im vorliegenden Beispiel die Trauer, niemals ein feststehender, klar zu umreissender Begriff ist, sondern dass er vielmehr aus einzelnen seelischen Einstellungen, (die freilich alle gewissermassen über einem Generalnenner - der Grundeinstellung - stehen) zusammengesetzt ist. Am praktischen Beispiel wird diese Folgerung sehr deutlich erkannt: "Trauer " setzt sich aus einer Summe von einzelnen Gefühlszuständen zusammen: Schmerz, Resigna-

tion, Auflehnung, Zorn, Wehmut etc. etc., und der Begriff Trauer stellt hier gewissermassen den Generalnenner dar. Mit der Erkenntnis, dass die biologische Aeusserung eines Seelenzustandes beim Menschen in Wirklichkeit in einer ganzen Reihe von einzelnen Erscheinungen besteht, ist ein wichtiger Punkt in unserer Betrachtung erreicht worden: Die historische Darstellung des Menschen in Affektzuständen erwies sich als die musikalische Symbolisierung eines generellen Seelenzustandes wie er oben in der Form von Trauer festgelegt wurde. D.h. also: Die Theorie der Affektenlehre berücksichtigt einen eminent wichtigen Punkt in der Aeusserung menschlicher Gefühlswerte nicht: Die stets wechselnde Einstellung innerhalb eines generellen Zustandes. Und zwar sind diese Einstellungen was ihr Erscheinen, ihre Reihenfolge und ihre Intensität anbelangt, individuell verschieden. D.h. bei jedem Menschen äussert sich z.B. Trauer anders; der eine gelangt von der Resignation zur Opposition, beim andern geht der Vorgang umgekehrt, der dritte bleibt in dem einen, ein vierter im andern Extrem haften etc. etc. So sind auch die Auswirkungen der Affektenlehre zu erklären, die sich als nicht dem wirklichen Leben entsprechend erkennen lassen. Solange die Musik von einem Menschen nichts weiter aussagt, als dass er sich in einem bestimmten generellen Gefühlszustand befindet, - wie das in der Affektendarstellung der Fall ist - solange wirkt der Mensch typenhaft, allgemein. Erst wenn die biologische Tatsache vom fortwährenden individuellen Wechsel der Einstellung berücksichtigt wird, stellt sich das Leben ein. Diese Berücksichtigung innerhalb der musikalischen Darstellung nun findet sich tatsächlich bei Mozart. *

5. Die musikalische Technik der biologischen d.h. variablen Charakterisierung.

Die Erkenntnis, dass die biologische Charakterisierung auf der Summierung verschiedener seelisch-geistiger Einstellungen, die über einem Generalnenner, der sich als Grundaffekt darstellte, in organischer Folge abspielen, lässt eine musikalisch technische Form als ganz besonders geeignet erscheinen, die denn auch wirklich von Mozart zur Charakterisierung seiner Gestalten verwendet wird: Die Variationenform.

Mit einem Grundthema, so wurde festgestellt, bestimmt Mozart den Grundaffekt einer Person. Die variativen Ausgestaltungen desselben nun stellen die ver-

* Im Neuen Mozart-Jahrbuch 1950 findet sich ein Beitrag zu diesem Thema von Thrasybulos Georgiades: "Aus der Musiksprache des Mozart-Theaters". Er macht hauptsächlich auf den Taktbegriff als "Wesenheit" aufmerksam. Eine Vervollständigung dieser Arbeit ist in Aussicht gestellt.

schiedenen individuellen Erscheinungsformen dieses Grundaffektes dar. Auf diese Weise lässt sich Mozarts Charakterisierungstechnik zunächst einmal stichwortartig festsetzen.

Das Variationsprinzip zur Charakterisierung einer bestimmten Sache lässt sich freilich als nicht unbekannt in der historischen Darstellungsweise erkennen, indem bereits Bach und Händel, der deutsche und italienische Mittelbarock, ja sogar die frühbarocke Variationensuite (frühes 16. Jahrhundert) dasselbe anwandten. * Erich Schenk bezeichnet es als Typenvariation:** "Nach dem vom Verfasser erbrachten Nachweis beruht die thematische Konzeption im Barock ja grossenteils auf variativer Ausgestaltung feststehender Thementypen von bestimmtem Affektgehalt, wobei es im Bestreben des Komponisten lag, jene melodischen Grundtypen, den konstruktiven Ansatz also zu verschleiern. Melodieerfindung ist in jener Zeit gleichbedeutend mit Typenvariation". *** Die Neigung, den Einzelmenschen darzustellen, macht sich in der Instrumentalmusik früher bemerkbar, als in der Vokalmusik. In der Oper, also in der Affektendarstellung, wurde dieses Mittel nicht angewendet, doch machte sich eine Tendenz bemerkbar, den Affektausdruck zu individualisieren. **** Darauf deuten zum Beispiel folgende Worte Jean Philippe Rameaus hin, der sich als Theoretiker auch mit der Affektenlehre befasst: "Au reste, un bon musicien doit se livrer à tous les caractères qu'il veut dépeindre; et comme un habile comédien se livrer à la place de celui qui parle...". *****

Ganz besonders gefiel sich dann die Zeit des Rokoko "einem spielerischen Triebe zufolge" ***** in der Porträtdarstellung. (Miniaturen-Malerei). Dieser Zug, den individuellen Menschen darzustellen, kommt sowohl in der Malerei als auch in der Musik zum Ausdruck. Als musikalische Technik lässt sich auch hier die Typenvariation erkennen. Anhand des Werkes von François Couperin (1668-1733) soll sie nun zur Sprache kommen. In der Vorrede zur ersten Ausgabe (von 1713) seiner "Pièces de clavecin", wie der eigentliche Titel dieser Stücke heisst, betont der Komponist, dass er bei der Konzeption der Stücke stets einen bestimmten Gegenstand vor Augen gehabt habe: "J'ai toujours eu objet, en composant toutes

* E. Schenk a.a.O. Seite 123

** ibidem Seite 122

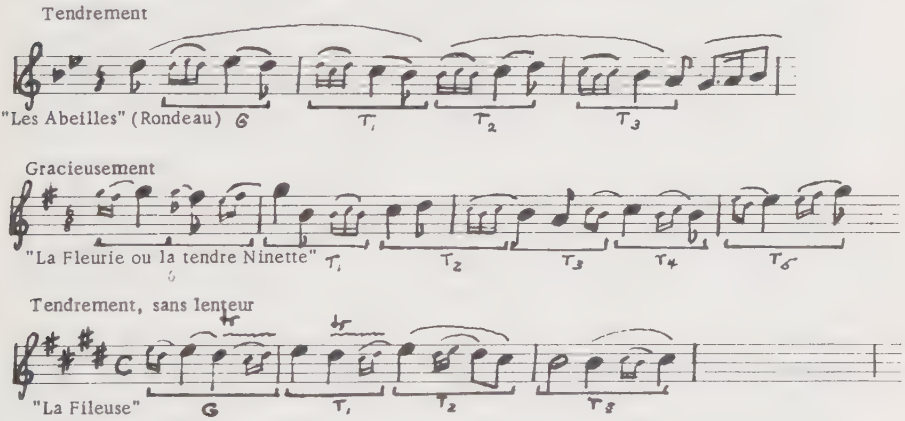
*** ibidem Seite 122

**** Es wäre interessant, der Frage nachzugehen, wie weit Gluck die Typenvariation für seine Menschendarstellung heranzog. Ansätze scheinen im Orpheus vorhanden (Arie No. 1 des Orpheus: "Piango il mio ben così...") Eine eingehende Untersuchung ginge über den Rahmen dieser Arbeit hinaus.

***** "Traité de l'Harmonie réduite à ses principes naturels" (1722) Buch II, Kapitel 20, Seite 143.

***** B. Paumgartner: "J.S.Bach" Atlantis-Verlag, Zürich 1951.

ces pièces, des occasions différentes me l'ont fourni: ainsi les titres répondent aux idées que j'ai eues..." * Es liegt also offensichtlich für jedes Stück ein bestimmtes Programm vor, das sehr verschieden lautet, wie einige willkürlich herausgenommene Beispiele zeigen: "Les sentiments - la Moucheron - Les Idées heureuses - La Marche des Gris-Vêtus - Le Bavolet flottant - Allemande" etc. In buntem Wechsel finden sich Schilderungen von Gegenständen (Le réveil-matin), Tätigkeiten oder Vorgänge (Amusements, Gazouillement), aber auch von einzelnen Personen. Bei diesen Porträts lassen sich zwei Arten unterscheiden, indem einmal Menschen in einer Tätigkeitsform geschildert werden, wie es die Titel anzeigen: "La Fileuse", "les Moissoneurs", "les Vendangeuses" etc., dann werden sie aber auch als mit bestimmten Eigenschaften behaftet angegeben: "La Flatteuse, La Voluptueuse, L'Insinuante" etc., die mehr oder weniger typisierend gedacht sind und auch in dieser Art wirken. Die Darstellung beruht in diesen Fällen hauptsächlich auf Tonmalerei.

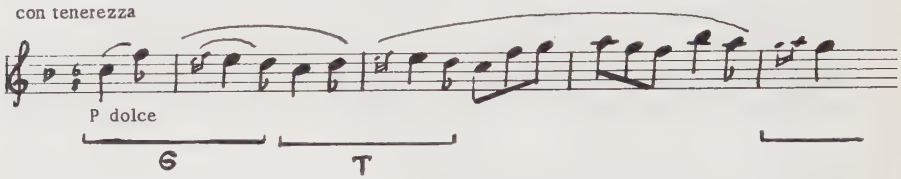


G = Grundthema T = Typenvariation

Individuelle Charakterschilderungen aber sind auch bereits vorhanden, worauf Titel folgender Art hinweisen: "La Fleurie ou la tendre Ninette", "La douce Janneton", "La tendre Ninette", "La Nanette" etc. Mit der Beifügung eines Adjektivs wird die Darstellung für den Hörer leichter fasslich, also wo nur ein Name genannt ist, gibt doch eine Bezeichnung wie "douce" oder "tendre" sowohl dem Komponisten als auch dem Hörer Mittel in die Hand, die Person deutlicher zu charakterisieren, respektive in ihrem Charakter zu erfassen. In den Fällen, wo aber nur ein Name steht, d.h. also eine ganz bestimmte individuelle Gestalt gezeichnet werden soll, versucht der Komponist, durch einen möglichst treffenden Grundaf-

* Zit. n. d. Ausgabe von Durand & Cie., Editeurs, Paris.

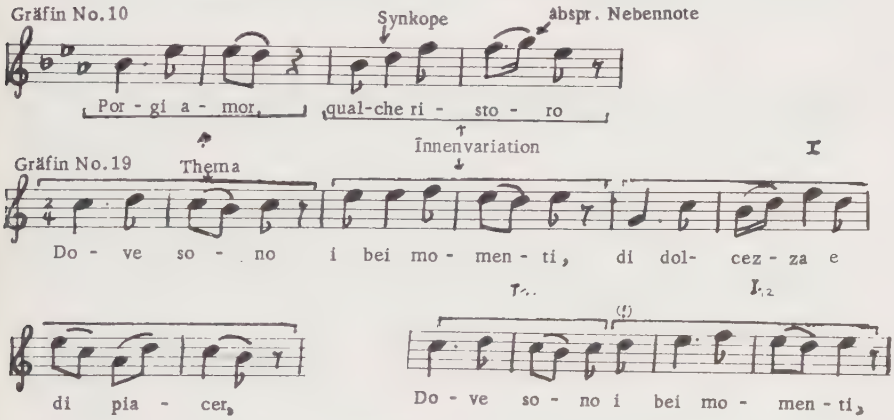
fekt das Verständnis des Zuhörers für den Charakter der betreffenden Person zu erwecken. So ist zum Beispiel die "Soeur Monique" in ihrer Art, d.h. also im Grundaffekt durch folgendes Grundmotiv gekennzeichnet: *



* Obwohl die Möglichkeiten der Interpretation in der nicht wortgebundenen Musik viel weitgehender sind als in der wortgebundenen, d.h. der Phantasie des einzelnen Hörers weit mehr Spielraum in Bezug auf die Deutung der vom Komponisten dargestellten Sache gelassen ist, wird dieses musikalische Grundmotiv von den meisten Hörern als der Grundaffekt einer liebenswürdigen, feinen, etwas ängstlichen Person betrachtet werden. Mit Sicherheit und aus voller Ueberzeugung kann jedoch diese Behauptung nicht aufrecht erhalten werden, sind doch, wie gesagt, für die unfehlbar sichere Deutung der in solcher Art dargestellten Charaktere viel zu wenig Anhaltspunkte vorhanden, als dass einfach auf eine von allen Hörern in derselben Weise empfundene, ganz bestimmte Wesensart geschlossen werden könnte.
Wiewohl nun Couperin diesen Grundaffekt mit dem Grundmotiv im Verlaufe des Stückes also variativ ausgestaltet, und damit, wie bereits festgestellt wurde, den gleichen Weg wie Mozart beschreitet, der zur lebendigen Darstellung des menschlichen Wesens führen soll, gelingt es ihm doch nicht, die biologische Charakterisierung zu erreichen. Es könnte hier eingewendet werden, dass der Grund in der Tatsache zu finden sei, dass eben Couperins Musik im Unterschied zu derjenigen Mozarts nicht wortgebunden ist. Dem ist aber entgegenzuhalten, dass Mozarts Frauengestalten auch ohne Textunterlage in ihrem Wesen eindeutig gekennzeichnet sind. Dabei spielt auch der Umstand, dass die Frauengestalten bei Mozart auf einem viel grösseren Raum (innerhalb einer ganzen Oper) umrissen sind, als diejenigen Couperins, nicht die ausschlaggebende Rolle, indem es Mozart gelingt, selbst die Gestalten die nur sporadisch (Barbarina, Marzelline), oder sogar nur einmalig auftauchen (Papagena), klar und eindeutig zu charakterisieren.

Der Grund der verschiedenen Wirkungen der beiden Darstellungsarten Couperins und Mozarts muss also doch in Unterschieden der technischen Darstellung, d.h. der Art der Variierung, liegen. Zunächst sei die Darstellungsart Couperins in wenigen Worten zusammengefasst: Ein Grundthema dient zur Kennzeichnung des Grundaffekts der im weitern Verlauf des Stückes variativ ausgestaltet wird. Diese Variierung nun bezieht sich auf Melodie, Harmonik, Dynamik und Agogik, während jedoch die rhythmische Grundform des Themas stets erhalten bleibt (Siehe Seite 59 u. 60).

Betrachtet man dagegen aber eine Variation des Grundthemas durch Mozart, so erkennt man, dass sie sich nicht auf die oben angeführten Elemente beschränkt, sondern sich im Gegenteil vor allem auf das Rhythmische erstreckt.



Diese Erkenntnis trifft den Kernpunkt der Sache: Tatsächlich beruht die biologische Wirkung der mozartschen Personencharakterisierung auf der Verbindung der melodischen und der rhythmischen Variierung des Grundthemas.

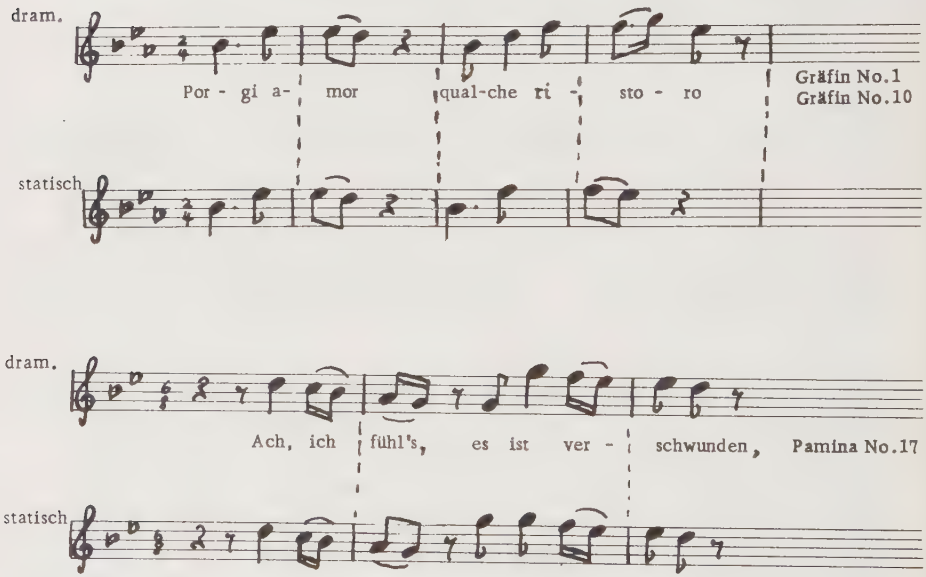
Leben ist gleichbedeutend mit Bewegung, und in der Musik ergibt sich diese durch die wechselnde rhythmische Intensität; darin liegt die Ursache des lebendigen Ausdrucks der mozartschen Gestalten. Während also Couperin mit seiner Variationstechnik wohl dem individuellen Wesen des Menschen gerecht wird, stellt er ihn trotzdem nicht lebendig dar, sondern er erfüllt die Aufgabe des Porträtmalers, ein möglichst deutliches und sprechendes Bild eines Menschen zu entwerfen. Die Musik erklärt hier gewissermassen, in welchem Zustande sich der Mensch befindet. Es ist also eine objektive Aussage über die dargestellte Person. Mozart hingegen gestaltet mit seiner Technik den Menschen aktiv, ein Mittel, das die Musik der zweidimensionalen Leinwand voraus hat, richtig ausnützend: den Ablauf in der Zeit, der es dem Komponisten erlaubt, den Menschen in seiner äussern, aber auch in der innern Bewegung fest-

zuhalten. Hier wird die Musik zur subjektiven Aeusserung, zum persönlichen Bekenntnis, und bleibt nicht Beschreibung oder Erklärung.

Die aktiv-dramatische Variationsform erkennt auch Hermann Abert als das Geheimnis der mozartschen Personencharakteristik. *

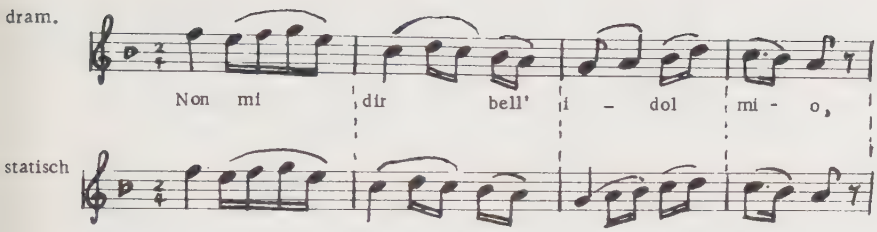
Mozart geht also in gewissem Sinne über die Typenvariation hinaus, indem er die Variierung auch auf das rhythmische Moment erstreckt und so zur dramatischen Variation gelangt. **

Im Folgenden sollen diese Aussagen durch einige Gegenüberstellungen von aktiv-dramatischen und statischen (vor - mozartschen) Variationsformen unterstützt werden. Die Beispiele sind mozartschen Opernarien entnommen, und es wird versucht, in einer (fiktiven) statischen Gestaltung den Unterschied zur (originalen) dramatischen aufzuzeigen:

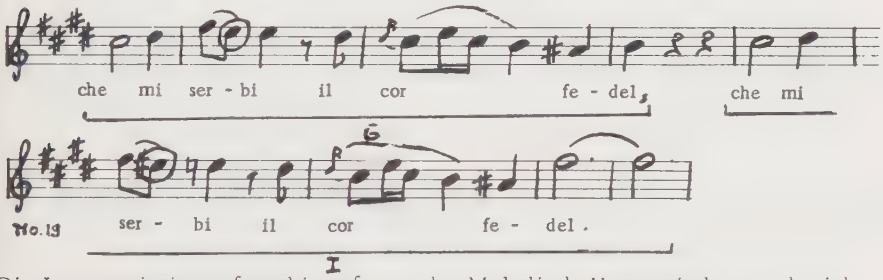


* H. Abert a.a.O., Seite 313 ff.

** Schenk (a.a.O.) setzt die dramatische Variation der Typenvariation gleich, während hier die dramatische Variation als die spezifisch mozartische von der Typenvariation des Barock unterschieden werden soll.



Die erste der mit Hilfe der Innenvariation durchgestaltete und dadurch lebenswahre Frauengestalt in Mozarts Opern ist Ilia:

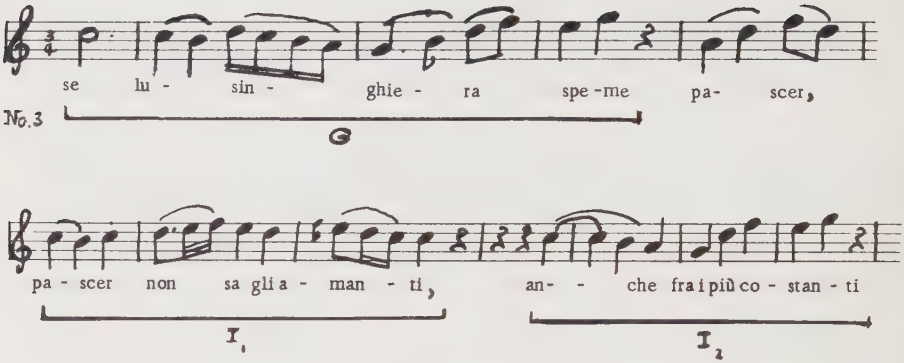


Die Innenvariation erfasst hier oft erst das Melodisch-Harmonische, noch nicht das Rhythmische und Agogische.

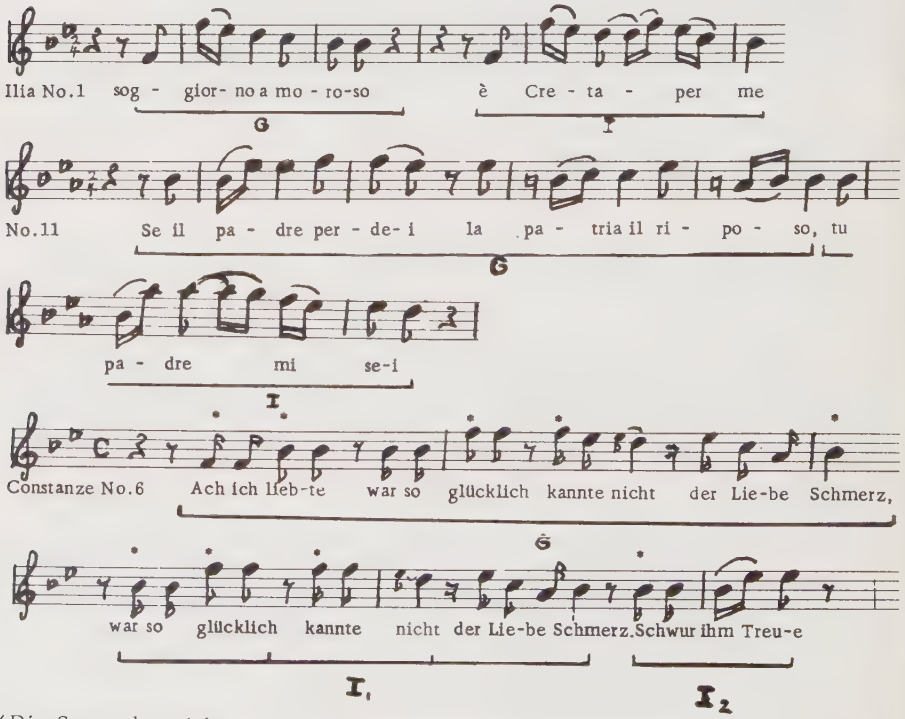
G = Grundmotiv I = Innenvariation

Die dramatische Variation Mozarts stellt sich also als eine spezifische Art von Innenvariierung eines musikalischen Themas innerhalb einer Arie dar. Sie ist ein Reifeprodukt der mozartschen Charakterisierungskunst. In den frühen Opern findet sie sich erst vom Lucio Silla an und auch hier nur vereinzelt: *

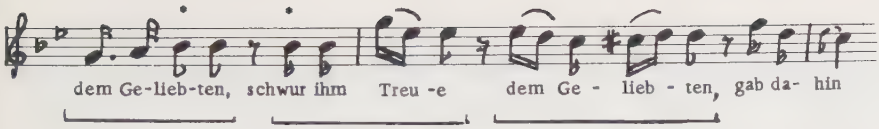
* Es wird von verschiedenen Autoren über Mozarts Opern im Besondern auf die Ausdruckkraft der Giunia in der Ombraszene hingewiesen. Sie beruht aber nicht auf der Innenvariation, sondern auf einzelnen, sehr ausdrucksvollen Melodiephrasen, die Assoziationen mit Stellen aus spätern Opern erwecken, wie z.B. Giunia No. 4: "vieni sposo amato" mit Gräfin No. 19: "ma se in pianti e in pene" oder Giunia: "d'una figlia e d'una sposa" mit Pamina No. 17: "Ach, ich fühl's.."



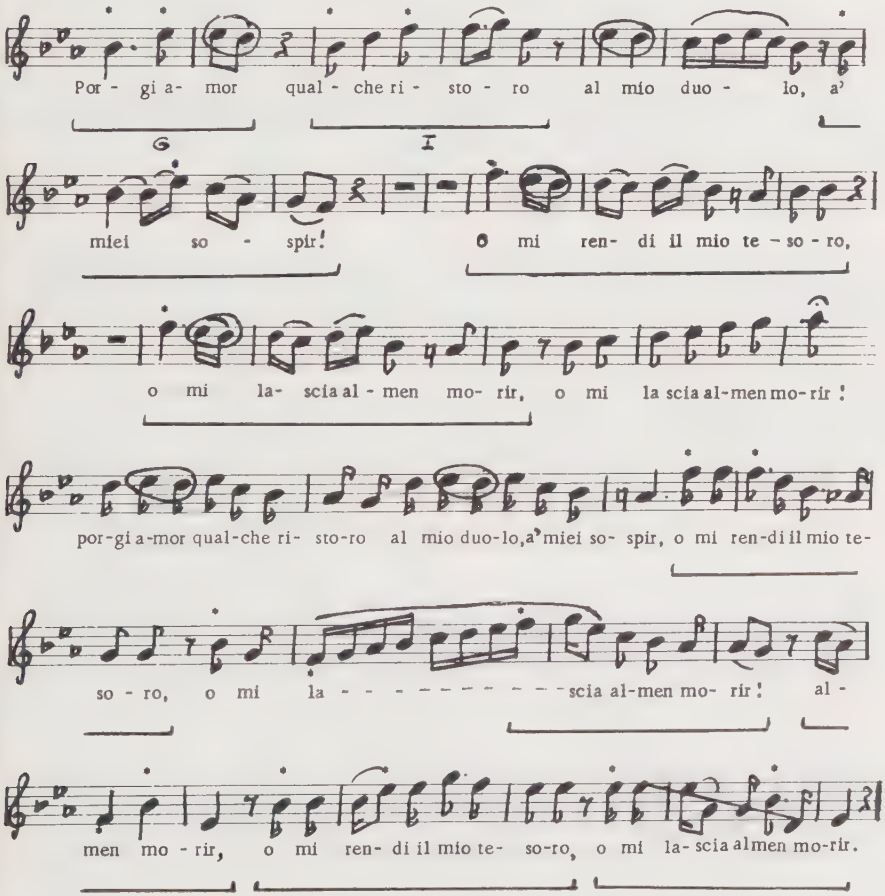
Bei diesem ersten Beispiel von Innenvariation zeigt sich bereits die Wirkung der einheitlichen melodischen Fassung eines Stückes: die Gestalt der Celia beginnt sich als einheitlich gezeichneter Charakter zu runden. Mit der vermehrten Anwendung des Prinzips werden die Gestalten immer lebenswahrer:



(Die Sterne bezeichnen die als Gerüstnoten immer wiederauftretenden Noten.)



Als vollständig in sich geschlossene Wesen erscheinen die Gräfin und Pamina. Eine genaue Untersuchung der Partien zeigt die geniale, fast ununterbrochene Variierung des Grundmotivs:



Pamina No. 17.

Ach, ich fühl's es ist ver- schwunden, e- wig hin mein gan-zes

B I

Glück, e- wig hin, der Lie - be Glück! Nim-mer kommt ihr Wonne-

stun-den, mei - nem Her- zen mehr zu - rück, mei - nem

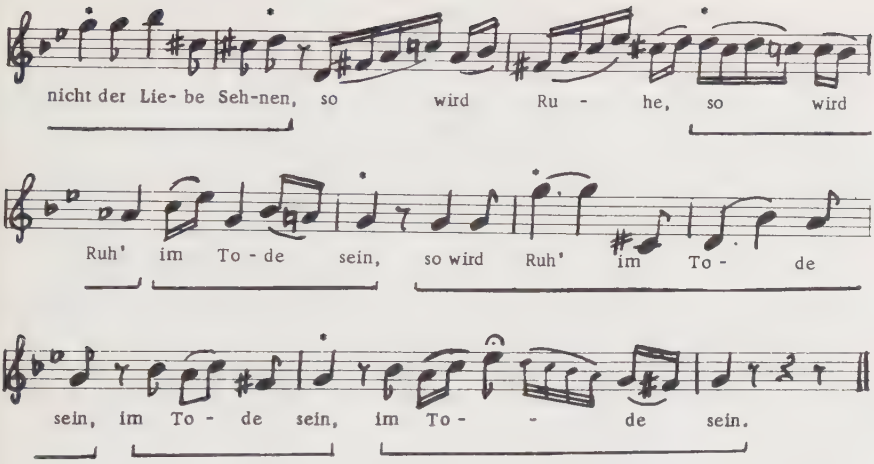
Her - zen, mei - nem Her - - - - -

- zen mehr zu - rück! Sieh', Ta- mino,

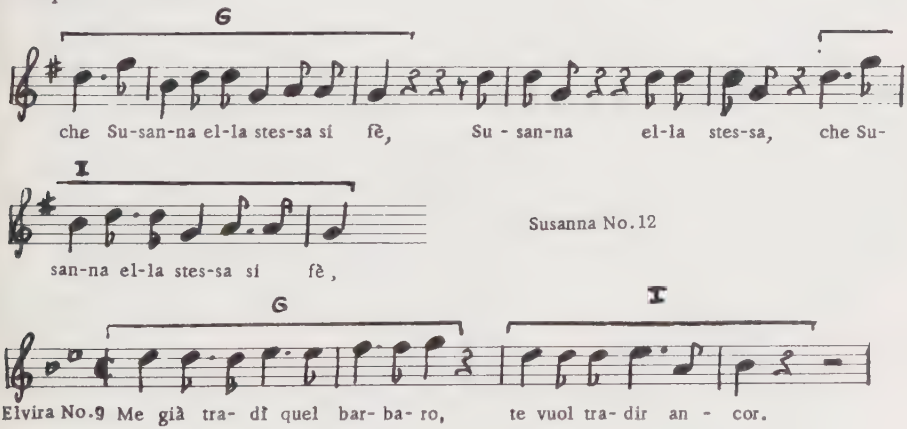
die - se Trä- nen fliessen, Trau - ter, dir al- lein, dir al -

lein; fühlst du nicht der Lie-be Seh-nen, der Lie-be Seh - nen, so wird

Ruhe, so wird Ruh' im To- de sein, fühlst du nicht der Liebe Seh-nen, fühlst du



Auch die andern Partien sind innenvariiert, wie es im Folgenden zwei weitere Beispiele beweisen:



Susanna No.12

Bei ihnen machen sich immerhin die typisierenden Wirkungen des konventionellen Grundmotivs (Heldin, Zofe) bemerkbar. Sie erscheinen nicht vollkommen individuell wie die beiden erstgenannten Gestalten.

Hand in Hand mit der Entwicklung der Innenvariation als Charakterisierungsprinzip machen sich Aenderungen im Verhältnis zwischen Orchester und Singstimme bemerkbar. Es erfolgt eine Verschiebung der Bedeutung und auch der Aufgabenkreise der beiden Klangkörper. Diesen Wandlungen soll im nächsten Kapitel nachgegangen werden.

6. Die Singstimme und das Orchester als die Komponenten der musikalischen Charakterisierung; ihr gegenseitiges Verhältnis.

Die Stimme, als ein Teil der zu charakterisierenden Person, bildet den Ausdruck des momentanen Gefühlszustandes derselben, und zwar entweder den subjektiven, wie es in Mozarts späten Opern der Fall ist, oder den objektiven wie in der italienischen Oper und Mozarts frühen Werken, wo es sich um die typisierende Affektendarstellung handelt.

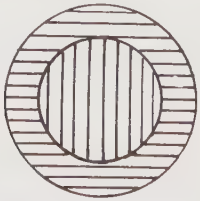
Das Orchester dagegen wirkt ausser als Begleiter im Sinne eines Kommentators, der zu den Umständen und Geschehnissen um die Person herum Stellung bezieht, sie untermalt und erläutert.

Die höchste Ausdruckskraft erreicht die Singstimme, wenn sie die individuelle Aeusserung der Gestalt, also nicht die typische, allgemeingültige (objektive) darstellt. Das Orchester besitzt die grössten Möglichkeiten zur Charakterisierung erst mit der weitgehenden Unabhängigkeit und Selbständigkeit gegenüber der Singstimme.

Diese letzte Stufe erreicht Mozart in seinen späten Opern. In den frühen stellt sich das Verhältnis noch anders dar, indem die Aufgaben des Orchesters sich zumeist in der Begleitung erschöpfen, und es also gegenüber der Singstimme bedeutungsmässig stark in den Hintergrund tritt.

Die erste Phase lässt sich in den ernsten Kindheitsopern: "Mitridate", "Ascanio in Alba" und "Lucio Silla", die am italienischen Vorbild geschult sind, erkennen. Das Orchester weist hier vor allem Begleitfiguren, wie Achtelbewegungen, Tremolo (bei den Streichern), Akkordunterstützung, oder eine mit der Singstimme zusammengehende Melodieführung auf.

Vereinzelt finden sich auch schon tonmalerische Motive. * Graphisch dargestellt ergibt sich für diese frühe Phase im Verhältnis von Orchester und Singstimme folgendes Bild:



= Singstimme (Zentrales Element)
= Orchester (Peripheres Element)

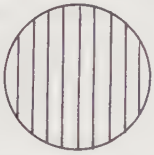
Die Singstimme nimmt eine dominierende Rolle ein, das Orchester ordnet sich ihr unter; es dient gewissermassen als Rahmen.

Die zweite Phase, die im "Rè pastore" andeutungsweise vorhanden ist,** findet

* Z.B. geben sie das Sturmes- und Windesheulen, das Wogen der Wellen, Vogelgesang, Pferdegetrappel, Hammerschläge etc. wieder.

** B. Paumgartner("Mozart" Seite 180) erwähnt die auffallend lockere Behandlung des Orchesters.

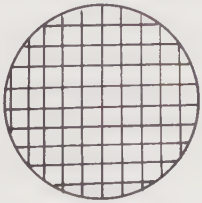
sich in den frühen Opere Buffe Mozarts deutlich ausgeprägt. Da die Opera Buffa viel weniger in Regeln und Satzungen erstarrte, der Phantasie des Komponisten also bedeutend mehr Spielraum gelassen wurde, als dies in der Opera Seria der Fall war, bewegte sich auch das Orchester in dieser Operngattung viel freier, indem es nicht von der Singstimme abhängig war (wenigstens nicht hauptsächlich), sich auch nicht auf die blosse Begleitung derselben beschränkte, sondern eigene, vorwiegend tonmalerische Aufgaben übernahm und auf diese Weise die Singstimme ergänzte und unterstützte, und so einen wichtigen Beitrag zur musikalischen Charakterisierung leistete. Graphisch lässt sich dieses Verhältnis, wie es in den spätern Jugendopern Mozarts, und zwar den heitern wie den ernsten, immer deutlicher zum Ausdruck kommt, folgendermassen festhalten:



Beide Klangkörper übernehmen eigene, bedeutungsmässig ungefähr gleich wichtige Aufgaben. Sie stehen aber noch nicht im Zusammenhang im Sinne einer gegenseitigen Ergänzung, wie das in den spätern Werken der Fall ist. Eine Tendenz nach dieser Richtung zeigt sich in den sogenannten Devisenarien*, wo das Orchester die Melodie der Singstimme vorausnimmt.

Beide Komponenten sind bedeutend unabhängiger voneinander, indem auch das Orchester eigene Aufgaben (Tonmalerei und vereinzelt Kommentierungen des Bühnengeschehens in der Form von melodischen Reminiszenzen, die an Vergangenes erinnern) übernimmt.

Erst von der Entführung an nehmen die beiden Klangkörper eine Haltung ein, die sie gleichwertig und einander im Rahmen des Gesamtkunstwerkes ergänzend werden lässt.



Das Orchester "trägt" die Singstimme und ist doch gleichzeitig selbständig und frei. Die Tatsache, dass trotz dieser Verselbständigung der beiden Klangkörper der innere Zusammenhang und die innere Einheit derselben nicht verloren ging, sondern im Gegenteil erst recht hergestellt wurde, ist dabei wohl einzig durch das

* Begriff von Hugo Riemann. s.Musik-Lexikon S. 397 (1.Bd. 11. Auflage bearb. v. Alfred Einstein. Max Hesses Verlag Berlin 1929.)

Genie des Komponisten erklärlich.

In den späten Opern Mozarts wird die Aussage der Singstimme fast ununterbrochen vom Orchester kommentiert. Die Aufgabe als Begleiter wird dabei in diese Aufgaben eingeschlossen, indem in idealer Weise die Vokalstimme von den Instrumenten zu gleicher Zeit unterstützt, ihre Aeusserungen untermalt und kommentiert werden. Typische Begleitfiguren, wie sie oben (s. Seite 68) charakterisiert wurden, finden sich kaum mehr als nur noch in Stücken von ausgesprochen liedhaftem Charakter, die eine instrumentale Begleitung im eigentlichen Sinne verlangen. (Chöre, Ständchen des Don Giovanni, Lied des Osmin etc.)

Mit diesen Betrachtungen sollte der ganze Komplex von Singstimme und Orchester wenigstens gestreift werden. Es muss einer selbständigen Arbeit vorbehalten bleiben, den diesbezüglich offen gebliebenen Fragen nachzugehen. Mozart hat - darüber dürften wohl keine Zweifel bestehen - Singstimme und Orchester durchaus organisch gestaltet, so dass die Untersuchung des einen oder andern Teilgebietes nicht im Widerspruch zu einer synthetischen Untersuchung des Gesamtkomplexes von Orchester und Singstimme stehen können. Aus dieser Erkenntnis heraus ist die vorliegende Arbeit als Teiluntersuchung gedacht, die die menschliche Stimme als sehr wichtigen Baustein in der Konstruktion des mozartschen Kunstwerkes betrachtet.

7. Die Wesensymbolisierung vermittels eines musikalischen Grundmotivs im Vergleich zur romantischen Leitmotivik.

Aus den vorangehenden Ausführungen geht hervor, dass die musikalische Charakterisierungsart Mozarts absolut klar und eindeutig ist. Jeder dargestellte Charakter ist in sich abgerundet und abgeschlossen. Die Tatsache, dass diese Einheit in der Charakterisierung musikalisch durch die Verwendung eines bestimmten Motivs, das die Person in einer bestimmten Weise kennzeichnet, führt unwillkürlich zu dem Vergleich mit der spätern, romantischen Charakterisierungstechnik durch das Leitmotiv. Dieses Thema wurde in Bezug auf Mozart bereits angeschnitten. * Lässt sich, unter Berücksichtigung der vorstehend gemachten Erhebungen, tatsächlich von einer Leitmotivtechnik bei Mozart sprechen? Diese Frage kann wohl nicht mit einem einfachen Ja oder Nein beantwortet werden, ist sie doch als solche überhaupt nur mit grossem Vorbehalt zu stellen. Der Begriff des Leitmotivs im engern Sinn ist eine historisch und stilistisch gebundene Erscheinung, die nicht ohne weiteres auf früher zurückligende Epochen übertragen werden kann. Leitmo-

* Schenk a.a.O. S. 122.

tivtechnik im weitern Sinn allerdings erweist sich nicht als ein Prinzip, das nur einer ganz bestimmten Stilperiode angehört, sondern es tritt unter andern Namen auch schon vor der Romantik, der Epoche, die diesen Begriff prägte, auf. In den Werken der Affektentheorie stösst der Leser auf die Erwähnung des Erinnerungsmotivs, eines musikalischen Motivs, dessen Funktion in mehrmaligen Erscheinen innerhalb eines Werkes besteht. Zum ersten Mal wird dieses musikdramatischen Mittels im Werke des Aesthetikers De la Cépède * Erwähnung getan. Es hat eine doppelte Aufgabe: erstens soll das Erinnerungsmotiv - so verlangt De la Cépède - das Werk zur Einheitlichkeit zusammenschmelzen; seine Funktion ist also in diesem Falle architektonischer Art. Seine zweite Aufgabe aber besteht darin, dass es mit seinem Erscheinen auf besondere frühe Vorkommnisse, (bei denen es zum ersten Mal erklang) zurückweist. Goldschmidt**, der sich in eingehender Weise mit diesem Problem befasst, weist aber darauf hin, dass "das Charakterisieren, also das Bezeichnen und das Steigern zu grösserer Anschaulichkeit des Gedankens oder Gefühlsgehaltes der Dichtung, sowie die Schilderung der Wesenseigentümlichkeiten der Personen lediglich durch den aesthetischen Eindruck der Tonkombinationen oder auch in Verbindung mit der Analogie, mit Bewegungsvorgängen in sekundärer Funktion von La Cépède noch ganz in dem Geiste des 18. Jahrhunderts aufgefasst" sei, was heissen muss, dass das Erinnerungsmotiv hauptsächlich in tonmalerischer Weise wirkt und nicht von dem geistig-symbolischen Gehalt erfüllt ist wie später das Leitmotiv der Romantik. Dieser Unterschied ist grundsätzlich und zeigt die Gefahr, welche eine Verallgemeinerung und willkürliche Uebertragung des Begriffes auf eine andere geistige und stilistische Epoche in sich birgt, auf. In der Praxis zeigt sich dieser Unterschied z.B. darin, dass das Erinnerungsmotiv für etwas Schönes stehend von angenehmem Klang ist, umgekehrt etwas Hässliches vertretend schlecht und unangenehm tönt. Das romantische Leitmotiv hingegen ist von solcher Realistik frei. "Das Hässliche, Gemeine und Niedrige liegt nicht im Bereich der Musik; wo sie es im Musikdrama oder in der Oper mitumfassen muss, so kann sie es nur, indem der ausseraesthetische Faktor dem aesthetischen Element selbst diskret eingefügt ist." Das ist die Anschauung der Romantik und den Beweis dafür erbringen z.B. die Leitmotive des Loge, des Telramund und des Hagen. ***

Die mozartsche Charakterisierungsart ist nun zeitlich zwischen die beiden Erscheinungsarten des Leitmotivs als allgemeines musikdramatisches Mittel zu stellen. Welchem von beiden steht sie näher? Vergleichen wir mit dem Erinnerungs-

* "La poétique de la musique" (Paris 1785)

** Hugo Goldschmidt: "Die Musikaesthetik des 18. Jahrhunderts und ihre Beziehungen zu seinem Kunstschaffen" (Rascher & Co. Zürich-Leipzig 1915. Seite 242 und 353).

*** Vergleiche Goldschmidt a.a.O. Seite 30.

motiv, so geht deutlich hervor, dass es sich bei Mozart um eine vergeistigte Art desselben handelt, indem es nicht mehr realistische Schilderungsabsichten zu haben scheint, sondern das innere Wesen eines Menschen wiederzugeben bestrebt ist. Diese Wesenskennzeichnung beruht musikalisch auf der Tatsache, dass als Grundmotive konventionelle, allgemeingültige Affektsymbole verwendet werden. Durch sie unterscheidet sich die mozartsche Art von der romantischen des Leitmotivs, das eine Kennzeichnung einer einzelnen bestimmten Person bedeutet, indem es vollständig subjektiv und losgelöst von aller Konvention vom Komponisten gewählt wird. Mit dem romantischen Leitmotiv hat also das mozartsche nichts als eine Vergeistigung gegenüber dem Erinnerungsmotiv gemein, sonst trennt sie ein grundsätzlicher Unterschied - eine Folge ungleicher zeitbedingter geistiger Einstellung: die musikalische Substanz, die bei Mozart leitmotivische Funktion hat, besteht nicht aus einer geschlossenen Tongruppe wie das Leitmotiv der Romantik, sondern aus der Gesamtheit der Folge von Thema und Variationen. Vom musikalisch-technischen Standpunkt aus, besitzt also das Leitmotiv bei Mozart eine wandelbare Klangoberfläche. *

Mozart charakterisiert also nicht Einzelwesen mit seiner Leitmotivik, sondern Wesensarten. Auf Grund der musikalischen Substanz kann eine Gestalt in Mozarts Opern einer gewissen Kategorie zugeteilt werden, obwohl innerhalb der musikalischen Substanz weitester Raum für eine individuelle Zeichnung besteht. Die Individualität des einzelnen Wesens wird damit nicht angetastet, sondern dieses wird einzig in eine überpersönliche,allgemeingültige, d.h. klassische Atmosphäre emporgehoben. Aus diesen Gegenüberstellungen der "Leitmotivtechniken", die dasselbe Prinzip zu vertreten scheinen, ihrem Wesen nach aber so durchaus verschieden sind, ist der jeweilige geistige Standpunkt der Zeit deutlich herauszulesen: Das Erinnerungsmotiv beruht auf der Anschauung eines Dinges,aber auch eines Menschen als eines, bzw. einer unter vielen gleichen. Es werden wohl bestimmte Merkmale hervorgehoben, sie dienen jedoch nur zur Kennzeichnung eines fast mehr zufällig herausgegriffenen Vertreters einer bestimmten Gattung. Auf diese und nicht auf das einzelne Individuum soll ja auch das Interesse gelenkt werden. Wichtiger als der einzelne Mensch sind die Probleme und Gedanken der Menschheit als Ganzes (hauptsächlich in der Gegenüberstellung zu Gott), darum genügt es, den Einzelmenschen mit einem typischen Kennzeichen zu belegen.

Anders, ja gerade gegenteilig steht die Auffassung hinter dem romantischen Leitmotiv: Hier steht der einzelne Mensch im Vordergrund. Die Musik leiht seinem Wesen ureigene, ihm ganz allein gehörende Symbole, deren Beschaffenheit eine rein musikalische ist; sie gehorchen nicht mehr aussermusikalischen, d.h.

* E. Schenk a.a.O. Seite 123: das Leitmotiv ist nicht Symbol der Person selbst, sondern dasjenige der sie beherrschenden Affekte, bzw. Charaktereigenschaften

tonmalerischen Gesetzen. (Als Beispiele dienten die Gestalten Wagners).

Was Mozarts Vorgehen betrifft, so möchte man wohl vom klassischen Leitmotiv sprechen, wurzelt es doch zweifelsohne in der geistigen Haltung der Klassik. Was anderes kann die zugleich subjektive (weil individuelle) und trotzdem objektive, allgemeingültige (weil überpersönliche) Haltung, die sich in der Leitmotivik in der Art des variierten Grundaffekts kundtut, aussagen?

8. Zusammenfassung und Schluss

Die Hauptfrage der vorliegenden Arbeit stützte sich auf die Feststellung, dass die Frauengestalten in Mozarts Opern ein ganz besonderes, vor allen übrigen Opernwerken der Zeit auffallendes Mass an Lebendigkeit und Menschlichkeit besitzen. Diese Feststellung macht jeder Besucher bei der Entführung, beim Figaro, beim Don Giovanni, bei Così fan Tutte und bei der Zauberflöte rein gefühlsmässig. Wie aber kommt diese Wirkung zustande, auf was für Gegebenheiten beruht sie? Die Ursachen, so wurde gefolgert, müssen in der musikalischen Gestaltung zu finden sein, da sich die Libretti nicht über andere, durchschnittlich gute erheben.

Um der Lösung der Aufgabe näher zu kommen, musste erst folgendes Problem abgeklärt werden: was ist rein biologisch der Grund, dass eine menschliche Gestalt Leben ausdrückt und nicht starr und puppenhaft wirkt? Die Ueberlegungen führten zur Erkenntnis, dass erstens nur der individuell gezeichnete Mensch lebendig erscheint und zweitens, dass diese Individualität sich aktiv ausdrücken muss, d.h. also: der zu charakterisierende Mensch muss in Bewegung, handelnd gezeichnet sein. Was aber heisst im Grunde individuell, lebendig? Folgende Eigenart wurde als Kriterium des lebendigen,individuellen Menschen festgestellt: der biologische Wechsel der Einstellung innerhalb eines Affektzustandes. Was gemeinhin also auch in der Aesthetik zu Mozarts Zeit als ein bestimmter Seelen- oder Affektzustand galt, ist in Wirklichkeit eine wechselreiche Folge von kurzen Einzelzuständen, die freilich alle gewissermassen über einem Generalnenner - dem Hauptaffekt oder Grundaffekt - stehen. Die Berücksichtigung dieser Folge von Einzelzuständen innerhalb des generellen Affektzustandes und zugleich die Erkenntnis, dass diese bei jedem lebendigen Menschen wieder anders ist, führt von der Darstellung des Menschen als Typus zum Individuum.

Nach diesen Feststellungen folgten die Untersuchungen über die Art der musikalischen Verwirklichung der Erkenntnisse bei Mozart. Dabei ergab sich, dass die technische Art der Darstellung auf einer seit Jahrzehnten oder sogar Jahrhunderten geübten Praxis der Charakterisierung besteht: der Variation eines bestimmten Grund-

themas, das symbolhafte Bedeutung besitzt. Auf diese Weise aber, so wurde weiter festgestellt, kommt noch nicht die eigentliche biologische Charakterisierung zustande, sondern erst eine individuell gestaltete, indem das Grundmotiv für den Grundaffekt einer bestimmten Person steht, der innerhalb der typischen Wesensart individuell abgewandelt wird. Als Beispiel wurde das Werk Couperins angeführt, der sowohl durch Ueberschriften als auch im Vorwort seiner "Pièces de Clavecin" bekannt gibt, dass er die Absicht hat, Dinge und einzelne Personen musikalisch zu charakterisieren und dies auf die angegebene Art und Weise tut.

Die wirkliche biologische Charakterisierung aber, so ergaben die Untersuchungen im Weitern, kommt erst durch die dramatische Variation, die sich vor allem auf das rhythmische Moment erstreckt, zustande. Sie hebt sich deutlich von der statischen Variation, wie sie bei Couperin erkannt wurde, ab. Während diese den Menschen (und zwar bereits den Einzelmenschen) in der Art eines Porträts festhält - womit die Gestalt wohl lebenswahre Züge, infolge ihrer Passivität aber nicht wirkliches Leben besitzt - erschafft ihn Mozart durch die dramatische Variation aus sich selber handelnd und damit auch lebendig. Die musikalische Substanz wird zum persönlichen Bekenntnis der Gestalt und ist nicht mehr Mittel zur Beschreibung eines Wesens von aussen her. Die besondere, klassische Art der subjektiven Aeusserung (dass sich nämlich die Individualität hier auf dem Ueberpersönlichen, Allgemeinen aufbaut) kommt in der musikalischen Charakterisierung Mozarts deutlich zum Ausdruck. Das musikalische Grundmotiv entstammt der Typendarstellung, und einzig die Art der Abwandlung des konventionellen Motivs ist individuell. Mozarts "Leitmotiv" charakterisiert darum auch mehr als ein einzelnes Individuum und unterscheidet sich damit vom Leitmotiv der Romantik.

Wie Mozart zu dieser Darstellungsart gelangte, das konnte im Rahmen dieser Arbeit nicht nachgewiesen werden. Vielleicht wird es auch einmal möglich sein, die Frage, ob Mozart aus seiner Intuition heraus oder verstandesmässig den Weg dazu gefunden hat, zu beantworten. Sicher aber sind seine Werke aus jener "produktiven Kraft, wodurch Taten entstehen, die vor Gott und Natur sich zeigen können, und die eben deswegen Folge haben und von Dauer sind" erstanden, die Goethe * dem Genie gleichsetzt.

Die Vermutung, dass Mozart Vorgänger in der musikalischen Technik der biologischen Charakterisierung gehabt habe, scheint nicht gerechtfertigt, da ja seine Werke unter allen zeitgenössischen und frühern Werken eine ganz besondere Stellung einnehmen, indem sich schwerlich Gestalten finden, die neben denjenigen Mozarts in Bezug auf Lebenswahrheit und Menschlichkeit bestehen können.

* Goethe in den Gesprächen mit Eckermann.
Zit. n. E. Steiger: "Musik und Dichtung" Kap. "Goethe u. Mozart" S. 45.

So wurde in dieser Arbeit versucht, dem Rätsel der lebendigen Wirkung von Mozarts Frauengestalten von der rein musikalischen Seite her auf den Grund zu kommen. Der Weg wurde bereits von Hermann Abert in seiner Mozartbiographie eingeschlagen, wo er die dramatische Variation als Geheimnis mozartscher Personencharakteristik bezeichnet. Erich Schenk folgte ihm mit dem technischen Begriff der Typenvariation, an welchen die vorliegenden Erörterungen hauptsächlich anknüpften.

DIE 4 KATEGORIEN VON FRAUENGESTALTEN

* Heldin	Reife Frau	Junges Mädchen	* Zofe
Ismene	Gräfin	Pamina	Ninetta
Elettra	Anna	Ilia	Serpetta
Giunia	Constanze	Fiordiligi	Giacinta
Vitellia	Aspasia	Dorabella	Papagena
Königin		Zaide	Blondchen
Fiord		Servilia	Zerline
Elvira		Celia	Susanne
		Silvia	**
		Tamiri	Bastienne
		Sandrina	Marzelline
		Rosina	

Anmerkungen: 1) * Historische Typen

2) Die Reihenfolge der Gestalten berücksichtigt die mehr oder weniger starke Gebundenheit an den Typus. Die Erstgenannten sind also immer die ausgesprochensten Vertreterinnen der Kategorie.

3) ** Bastienne und Marzelline stehen musikalisch etwas ausserhalb der Kategorien. Am meisten entsprechen sie wohl der Zofenkategorie.

DIE FRAUENGESTALTEN IN MOZARTS OPERN

			KV			No. der Arien
1	Bastien und Bastienne	Deutsche Operette	50	Wien 1768	Bastienne	1,2,5,6,12,13
2	La finta semplice	Opera Buffa	51	Salzburg 1768	Giacinta	3,14,24
					Ninetta	10,12,23
					Rosina	6,9,15,18
3	Mitridate, rè di Ponto	Opera Seria	87	Mailand 1770	Aspasia	1,4,13
					Ismene	8,14,18

		KV			No. der Arien
4 Ascanio in Alba	Theatralisches Festspiel	111	Mailand 1771	Venere Silvia	3,17 13,14,19,23
5 Lucio Silla	Opera Seria	135	Mailand 1772	Giunia Celia	4,11,16,22 3,10,15,19
6 La finta giardiniera	Opera Buffa	196	München 1775	Sandrina Arminta Serpetta	4,11,16,21,22 7,13 9a,10,20
7 Il rè pastore	Dramatisches Festspiel	208	Salzburg 1775	Elisa Tamiri	2,8 5,11
8 Zaide	Deutsche Operette	344	(unvollendet) Salzburg 1779	Zaide	3,12,13
9 Idomeneo, rè di Creta	Opera Seria	366	München 1781	Ilia Elettra	1,11,19 4,13,29
10 Belmonte und Constanze oder Die Entführung aus dem Serail	Komisches Singspiel	394	Wien 1782	Constanze Blondchen	6,10,11 8,12
11 La nozze di Figaro	Opera Buffa	492	Wien 1787	Gräfin Susanne Marzelline Barbarina	10,19 12,27 24 23
12 Don Giovanni	Opera Buffa	527	Prag 1787	Anna Elvira Zerlina	10,25 3,8,23 13,19
13 Così fan tutte	Opera Buffa	588	Wien 1790	Fiordiligi Dorabella Despina	14,25 11,28 12,19
14 Die Zauberflöte	Deutsche Oper	620	Wien 1791	Königin der Nacht Pamina Papagena	4,14 17 21

		KV			No. der Arien
15 La Clemenza di Tito	Opera Seria	621	Prag 1791	Vitellia	2,23
				Servilia	21

Anmerkungen: 1) Die Werke 1 - 9 gelten als frühe Opern, 10 - 15 als späte oder Meisteropern

2) Die nicht aufgeführten Werke weisen entweder keine Frauengestalten auf (Sogno di Scipione), sind unvollständig (Oca di Cairo, Lo sposo deluso) oder die Gestalten werden nicht musikalisch charakterisiert (Schauspieldirektor)

DIE TONARTEN

I. Frühe Opern

Leg.: o = Vergleichsarie
Anm.: Die Zahlen beziehen sich auf die Nummern der Arien.

	C	c	G	g	d	A	a	E	F	B	Es
Bastienne	1		5						2,6,12		13
Giacinta		24				14			3		
Ninetta	23									10	
Rosina						6		15	18		9o
Aspasia	1			4					13		
Ismene			18			14o				8	
Venere			3			17o					
Silvia	14		19								13,23
Giunia	16	22								11	4
Celia	3		10			15o				19	
Sandrina	11	21				16	22			4	24
Arminda				13		7					
Serpetta			20			10			9a		
Elisa			2							8	
Tamiri						11					6
Zaide			3	13		12o					
Ilia				1				19			11
Elettra		29	13		4						

II. Späte Opern

	C	c	G	g	D	d	A	E	F	B	Es
Constanze	11			10						6	
Blondchen			12				8				
Gräfin	19										10
Susanne			12						27		
Marzelline			24								
Barbarina		23									
Anna					10				25		
Elvira					8						3,23
Zerline	19								13		
Fiordiligi								25		14	
Dorabella										28	11
Despina			19						12		
Königin						14				4	
Pamina				17							
Papagena			21								
Vitellia			2						23		
Servilia					21						

INSTRUMENTIERUNG

I. Frühe Opern

Fl = Flöte Fag = Fagott Tr = Trompete V = Violine VCe = Violoncello
Ob = Oboe C = Horn Timp = Timpani Va = Viola B = Basso

		Fl	Ob	Fag	C	C♯	C♯♯	C♯♯♯	C♭	C♭♭	C♭♭♭	C ingl	C da caccia	Tr	Tr♭♭	Timp	V^{I}	V^{II}	Va^{I}	Va^{II}	VCe	B
C	Bastienne		++														+	+	+		+	+
	Ninetta	++															+	+	+			++
	Aspasia		++			++								++			+	+	+		+	+
	Silvia		++			++								++			+	+	+		+	+
	Giunia	++															+	+	+		+	+
	Celia																+	+	+		+	+
	Sandrina																+	+	+		+	+
c	Giacinta			++							++						+	+	+	+		++
	Giunia	++	++	++													+	+	+		+	+
	Sandrina		++	++							++						+	+	+		+	+
	Elektra	++	++	++	++						++			++		++ C, G	+	+	+		+	+
G	Bastienne					++											+	+	+		+	+
	Ismene																+	+	+		+	+
	Venere		I II			++											+	+	+		+	+
	Silvia		++			++	++										+	+	+		+	+
	Celia	++															+	+	+		+	+
	Serpetta																+	+	+		+	+
	Elisa		++			++											+	+	+		+	+
	Zaide		+	+													+	+	+	+	+	+
	Elektra																+	+	+		+	+
g	Aspasia		++														+	+	+		+	+
	Arminda		++	++		++			++								+	+	+		+	+

G	Papagena		+	++♭♭	++						++					+	+	+	+	+
	Vitellia		++		++		++									+	+	+	+	+
g	Konstanze		++	++	++					+			+			+	+	+	+	+
	Pamina		+	+	++											+	+	+	+	+
D	Anna		I II	I II	I II			++								+	+	+	+	+
	Elvira															+	+	+	+	+
	Servilia		+	+	+			++								+	+	+	+	+
d	Königin		++	++	++				++					++♯♯		DA +	+	+	+	+
A	Blondchen															+	+	+	+	+
E	Fiordiligi	++♯♯♯		++	++						++					+	+	+	+	+
F	Susanne		+	+	+											+	+	+	+	+
	Anna	I II	+		+				++							+	+	+	+	+
	Zerline		+	+	+	++										+	+	+		++
	Despina		+	+	+											+	+	+	+	+
	Vitellia		+	++	+								++			+	+	+	+	+
B	Konstanze	++♭♭		++	++					+						+	+	+	+	+
	Fiordiligi	++♭♭		++	++										++	+	+	+	+	+
	Dorabella	++♭♭	+	++	++					++						+	+	+	+	+
	Königin			++	++					++						+	+	+	+	+
Es	Gräfin	++♭♭			++						++					+	+	+	+	+
	Elvira	++♭♭	+	+	++						+					+	+	+	+	+
	"	++♭♭	+		+						++					+	+	+	+	+
	Dorabella	++♭♭	++		++	++										+	+	+	+	+
										++	++					+	+	+	+	+
																+	+	+	+	+

INSTRUMENTIERUNG (Konzertarien)

	KV	T.	Fl	Ob	Fag	Cl	C	C#	C♯♯	C♯♯#	C♭	C♭♭	C♭♭♭	Ci	dib.	Tr	T	V^{I}	V^{II}	Va	VCeB	
Aloysia Weber	294	Es	++		++	++♭♭							++					+	+	+	+ +	
	316	C		+	+		+											+	+	+	+ +	
	383	G	+	+	+													+	+	+	obl. +	
	416	B		++	++							++						+	+	+	+ +	
	418	D		I II	++				+	+							CG	+	+	+	+ +	
	419	G		++			++									++	++	+	+	+	+	
	538	F		++	++							++						+	+	+	+ +	
Mme Duschek	272	B		++									++					+	+	+	++	
	528	C	+	++	++		++											+	+	+	+ +	
Elisabeth Wendling	307	C																				Pianoforte
	308	As																				
	486a	Es	++		I II								I II					+	+	+	+	
Constanze	440	C																				
	393	(Solfeggia)																				
Nancy Storace	505	Es			++	++♭♭							+					+	+	+	+ +	Pianof.obl.
Louise Villeneuve	578	B		++	++												++♭♭	+	+	+	+	
	582	C			++	++	++											+	+	+	+	
	583	Es			++	++♭♭							+					+	+	+	+	
Josepha Hofer	580	B				I II	I II											+	+	+		unvollst.
Adriana Ferrarese	577	F			I II		I II								++			+	+	+	+	
Catarina Cavalieri	469	Es	+															+	+	+	++	
Gräfin Baumgarten	369	Es	I II				I II											+	+	+	+	
Therese Horeischy	147	F																				Pianoforte
Baronin Paulini	489	A																				
	490	B																				

	Zaide		I II	++		+				+							+	+	+			+	+
	Ilia		++	++	+					+							+	+	+			+	+
d	Elektra	++	++	++			++	++									+	+	+			+	+
A	Giacinta	++															+	+	+			+	+
	Rosina	I II															+	+	+				+
	Ismene																+	+	+				+
	Venere																+	+	+			+	+
	Celia																+	+	+			+	+
	Sandrina																+	+	+			+	+
	Arminda																+	+	+			+	+
																	+	+	+			+	+
		Cl^{A}	Fl	Ob	Fag	C♯	C♯♯	C♯♯	C♭	C♭♭	C♭♭	C ingl	C da caccia	Tr	Tr♭♭	Tr♭♭	V^{I}	V^{II}	Va^{I}	Va^{II}	VCe	B
A	Serpetta																+	+	+		+	+
	Tamiri																+	+	+		+	+
	Zaide																+	+	+		+	+
a	Sandrina			T^{s}	+												+	+	+		+	+
E	Rosina				++												+	+	+	+		+
	Ilia	++	++		++												+	+	+		+	+
F	Bastienne								++								+	+	+		+	+
	"			++													+	+	+		+	+
	"								++								+	+	+		+	+
	Giacinta			I II					++								+	+	+			+
	Rosina			++					+								+	+	+			+
	Aspasia		++	++					++								+	+	+		+	+
	Serpetta																+	+	+		+	+

	Cl^{A}	Fl	Ob	Fag	C$^{\#}$	C$^{\#}_{\#}$	C$^{\#}_{\#\#}$	C$^{\flat}$	C$^{\flat}_{\flat}$	C$^{\flat\flat}_{\flat}$	C ingl	C da caccia	Tr	Tr$^{\flat}_{\flat}$	Tr$^{\flat\flat}_{\flat}$	V^{I}	V^{II}	Va^{I}	Va^{II}	VCe	B
B Ninetta																+	+	+			+
Ismene																+	+	+		+	+
Giunia			++						++					+		+	+	+		+	+
Celia			++						++					++		+	+	+		+	+
Sandrina																+	+	+		+	+
Elisa			++						++							+	+	+		+	+
Es Bastienne																+	+	+		+	+
Rosina			+								++	++				+	+	+		+	+
Silvia			++	++						++						+	+	+		+	+
"			++							++						+	+	+	+	+	+
Giunia			++							++				++		+	+	+		+	+
Sandrina			++							++					++	+	+	+		+	+
Tamiri			++							++						+	+	+		+	+
Ilia		+	+	+						+						+	+	+		+	+

II. Späte Opern

	Cl	Fl	Ob	Fag	C	C$^{\#}$	C$^{\#}_{\#}$	C$^{\#}_{\#\#}$	C$^{\flat}$	C$^{\flat}_{\flat}$	C$^{\flat\flat}_{\flat}$	C ingl	Bassett	Tr	Tr$^{\flat}_{\flat}$	Timp	V^{I}	V^{II}	Va	VCe obl	VCeB
C Konstanze	++	+^{s}	+^{s}	++	++									++		CG	+	+	+	+^{s}	+ +
Gräfin			++	++							++						+	+	+		+ +
Zerline	++	I II		++	++				++								+	+	+		+ +
c Barbarina																	+	+	+		+ +
G Blondchen		I II		++		+											+	+	+		+ +
Susanne		++	++	++	++												+	+	+		+ +
Marzelline																	+	+	+		+ +
Despina		+		+		++											+	+	+		+ +

LEBENSLAUF

Ich, Dorothea Lauener, wurde am 18. Juli 1928 als Tochter des Hans Conrad und der Dora Erna geb. Wächter in Bern geboren. In Kirchberg (Bern), wo mein Vater als Zahnarzt praktiziert, besuchte ich 4 Klassen Primarschule und 2 Sekundarschule. Dann trat ich in die Sexta des Gymnasiums in Burgdorf ein, das ich mit der Matura im Herbst 1947 verliess. Von den 10 Semestern Phil. I - Studium (wovon 9 mit dem Hauptfach Musikwissenschaft) belegte ich 3 an der Universität Bern, die übrigen 7 in Zürich. Vorlesungen hörte ich bei Frau Prof. Dr. Lucie Dikenmann-Balmer, den Herren Professoren Cherbuliez, Dieth, Faesi, Funke, Gurlitt, Gysi, Hindemith, Staiger, Straumann, Strich und Zinsli.

ERRATA

1) S. 16, Zeile 2 von unten: "Pergolesi" statt "Pergolesis".
2) S. 28, Anmerkung*: Im scholastischen Quadrivium wurde die Musik mit der Rhetorik und der Grammatik (die ihrerseits wiederum zum Trivium gehören) zu den "artes sermonicales" oder "artes dicendi" gezählt....
3) S. 31, Zeile 16 von oben: "l'a fronte" statt "la fronte".
4) S. 32, Zeile 8 von unten: ... und "molesto dubitar..").
5) S. 73, Zeile 20 von oben: ... Mensch lebensecht erscheint...
6) S. 73, Zeile 21 von oben: ... aktiv ausdrücken muss,..
7) S. 76, Zeile 8 von oben: "Fiord" hat auszufallen.
8) S. 77, No. 11: "La nozze di Figaro" statt "Le nozze di Figaro".
9) S. 80, (Tabelle "INSTRUMENTIERUNG"), "Elektra" statt "Elettra".
10) Die beiden letzten Tabellenseiten wurden irrtümlicherweise vertauscht; Seite 81 beginnt mit "Zaide", Seite 83 mit "Papagena".